

Deutsche



Kunstgeschichte

THE LUNAR



TOOTHREST
TOOTH PASTE



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

Geschichte der Deutschen Kunst.

I. Die Baukunst. Von Dr. Robert Dohme.

II. Die Plastik. Von Dr. Wilhelm Bode.

III. Die Malerei. Von Professor Dr. Hubert Janitschek.

IV. Der Kupferstich und Holzschnitt. Von Professor Dr. Carl von Lühow.

V. Das Kunstgewerbe. Von Direktor Jakob von Falke.

Mit zahlreichen Illustrationen im Text,
Tafeln und Farbendruck.

IV. Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes.

Von Professor Dr. Carl von Lühow.

Berlin,

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

1891.

Geschichte

des deutschen

Kupferstichs und Holzschnitts.

Von

Dr. Carl von Lützow,

Professor an der k. k. technischen Hochschule zu Wien.

Mit Textillustrationen, Tafeln und Farbendruck.

Berlin,

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

1891.



Uebersetzungsrecht wie alle anderen Rechte vorbehalten.

Druck von Hildebrandt & Wittig in Leipzig.

Papier von der Maschinen-Papier-Fabrikation der Maschinen-Papier-Fabrikation.

Vormort.

Die Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes erfreut sich in den weiteren Kreisen der Nation keiner besonderen Popularität. Sonst wäre die That sache schwer erklärbar, daß der Entwicklungsgang, den die beiden edlen Künste bei uns genommen haben, hier zum erstenmal seine zusammenhängende Darstellung findet. Man glaube nicht, es müsse darin von nichts anderem die Rede sein, als von Stichel und Schneidemeßer, von Ätzen und Schraffieren! So wenig wie die Geschichte der Malerei nur eine Geschichte des Malens ist, ebensowenig darf sich der Geschichtschreiber der vervielfältigenden Künste mit den Schilderungen ihrer Technik und der Veränderungen derselben begnügen. Holzschnitt und Kupferstich sind die wahren Volkskünste oder sollten es wenigstens sein. An der Seite der Malerei und Bildnerei reden sie unmittelbar zum Herzen der Nation, empfangen von dieser Achtung und Gehalt, stehen in der innigsten Wechselbeziehung mit dem geistigen Gesamtleben, mit seinen Wandlungen und Schicksalen.

Der Historiker, welcher die Geschichte der vervielfältigenden Künste in diesem Sinne begreift und darstellt, kann die gelehrte Seite des Gegenstandes ebensowenig in den Vordergrund stellen, wie die technische. Er soll sich aufzuschwingen suchen zu jenen Höhen, auf denen Dürer und Ludwig Richter, Holbein und Menzel sich die Hände reichen. Dort vernimmt er in den Aethererschwingungen, welche das Wirken dieser großen Meister umtönen, ein Raufchen aus der tiefsten Seele des Volkes. Er hört seine Klage, sein Gebet; er teilt aber auch seinen Triumph in dem Genuß der Früchte jahrhundertelanger geistiger Arbeit, welche die unsterblichen Meister uns in ihren Werken darbieten. Diese recht ins volle Licht zu setzen und dadurch zu ihrem Verständnis beizutragen, ist die edelste Aufgabe des Geschichtschreibers. Ich würde glücklich sein, wenn es mir gelungen wäre, an ihrer Lösung etwas Gutes mitzuwirken.

Jedoch über dem Weiten und Allgemeinen durfte das Einzelne und Besondere nicht außer acht gelassen werden. Das Fach, aus dem der Stoff dieses Buches zu holen war, enthält eine reiche, in steter Vermehrung begriffene Litteratur an Katalogen, Monographien und Detailuntersuchungen. Ich bin bemüht gewesen, alle mir wichtig und sicher erscheinenden Ergebnisse der Spezialforschung, deren ich teilhaft werden konnte, der geschichtlichen Darstellung einzuverleiben. Auch in der Verzeichnung der anellenmäßigen Litteratur bin ich so ausführlich wie möglich gewesen. Denn Bücher, wie das vorliegende, sollen nicht nur bequeme Übersichten über den gewonnenen Stand der Dinge sein, sondern auch zum Fortschreiten und zur Prüfung des Geberenen die Mittel an die Hand geben. Als Nachträge zu den Litteraturnachweisen mögen hier folgende

noch Platz finden: erheben W. Schmidts gelehrte Abhandlung über einige interessante Normschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts (München, Bruckmann, 1886) und dessen Hinweis auf Georg Lemberger von Landsbut als den mutmaßlichen Urheber der mit W. L. gezeichneten, bisher auf Georg Leigel bezogenen Holzschnitte (Zeitschr. f. bisk. Kunst, N. F. I. Chronik, Sp. 321), sowie desselben Autors Aufsatz über die Ehrenspforte Maximilians in der Chronik f. vervielf. Kunst, 1891, Nr. 2; sodann die in derselben Nummer des genannten Blattes enthaltenen Nachträge F. Springers zu dem Werke des Ludwig von Siegen; ferner die von M. Lehrs gebotenen Nachweise über die mutmaßlich am Niederrhein, nicht in Nürnberg zu findende Heimat des Erasmus-Meisters (Repertorium, NII (1890), 54) und über die Ars moriendi als Werk des Meisters E. S. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamm. XI, 161); endlich der Versuch H. Thodes, den Anteil Pleydenwurffs und Wolgemuths an der Weltchronik und am Schatzbehälter genauer, als es bisher gelungen war, zu unterscheiden (Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt a. M., Keller, 1891, 181 ff.). Die Dürer-Publikationen haben durch photographische Nachbildungen der vier Holzschnittfolgen, zunächst des „Marienlebens“ und der „Kleinen Passion“, mit einführendem Text von Br. Meyer (Leipzig 1887—89) noch einen Zuwachs erhalten. — Schließlich sei bemerkt, daß das Monogramm H. Vogtherr auf S. 172 umzudrehen und die „Verkündigung“ von D. Hopfer (S. 223) genauer als Radierung zu bezeichnen ist, obwohl der Künstler mehrere davon mit dem Stichel nachgearbeitet hat.

Damit möge denn das Buch dem kunstfreundlichen Leser übergeben sein! Sowohl bei der Beschaffung der zahlreichen, zum Teil bisher noch nie reproduzierten Abbildungen, meistens nach Originalen des Berliner Museums, als auch in vielen schwierigen Detailfragen technischer und kunstgeschichtlicher Art haben mir die gelehrten Vorstände der Berliner, Wiener, Dresdener und Münchener Sammlungen, vor allen Dr. Max Lehrs in Dresden, Prof. Hugo Wörner ebendasselbst, Dr. W. Schmidt in München, Hofrat Dr. Birk, Dr. Chmelarz und Inspektor Jos. Schönbrunner in Wien, ihre stets bereitwillige Hilfe geleistet, wofür ich ihnen hier den wärmsten Dank ausspreche.

Wien, 27. Februar 1891.

Carl von Lützow.

Der Deutsche

Kupferstich und Holzchnitt.



1. Gotisches Laubornament. Kupferstich. 15. Jahrhundert.
(Österr. Museum in Wien)

Erster Abschnitt.

Die Frühzeit bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

1. Vorstufen und Anfänge.

Kupferstich und Holzschnitt sind Geistesverwandte der Buchdruckerkunst. Ihr geistliches Aufblühen war nicht möglich vor dem Beginn des modernen Weltalters, welches den Gedanken Gutenbergs zur Reife brachte. Derselbe Drang, welcher das geschriebene Wort in Letternsatz verwandelte und es in vieltausendfacher Wiederholung unter die Massen warf, hat auch zur Vervielfältigung des Bildes geführt, um dem Verlangen des Volks nach anschaulicher Belehrung, Erbauung und Augenlust Genüge zu leisten.

In den Bilderhandschriften des Mittelalters können wir das Heranwachsen der Freude an reichem figürlichen Schmuck und die allmähliche Erweiterung der darin behandelten Stoffkreise verfolgen. Zu dem Gebetbuch und der Bibel, dem goldgeschriebenen, farbenprächtigen Erzeugnis der Klosterzelle, kommen der illustrierte Roman, das Helden- und Liebesgedicht, der Römerzug eines Kaisers oder ein anderes geschichtliches Ereignis, endlich das Rechtsbuch des Schwaben- und Sachsenpiegels mit ihrer Fülle aus Welt und Leben gegriffener Abbildungen. Nach dem Übergange des romanischen in den gotischen Stil, welcher den weltlichen Ständen das Vorrecht sicherte und schließlich der Kunst ein durchaus bürgerliches Gepräge gab, war auch das Schriftwesen samt der Bücherverzierung ein zünftigeres Gewerbe, ja förmliche Fabrikarbeit geworden.*) Hieraus erklärt sich der handwerksmäßige Charakter, welcher dem gedruckten Bild und Bilderbuch während des ersten Jahrhunderts ihrer Entwicklung anhaftete.

Die lange Dauer dieses unkünstlerischen Betriebs ist auf den ersten Blick höchst auffällig, wenn man die Reihe von verwandten Kunstarbeiten in Metall und Holz.

*) R. Lambrecht, *Bildereyen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter* (Revertorium f. Kunstwiss. VII, 105).

sowie von frühen Druckversuchen verschiedener Art ins Auge faßt, welche dem eigentlichen Kupferstich und Holzschnitt vorausgingen.

Schon den Älten war ja die Metallgravierung wohlbekannt. Sie ritzten oder gruben in die Flächen ihrer bronzenen Schalen, Cisten, Spiegel u. dergl. eingetiefte Unritzzeichnungen, welche nur mit schwarzer Farbe hätten gefüllt und abgedruckt zu werden brauchen, um unseren Konturstichen aufs Haar ähnlich zu sein. Aber zu einer solchen Verwendung lag offenbar im Altertum keine rechte Disposition vor. Die Kunst der klossichen Völder stand vornehmlich im Dienste der Öffentlichkeit. Selbst nachdem sie schwindend ins bürgerliche und private Leben eingetreten war, blieb sie mehr ein Gegenstand heiteren Genusses als gemüthlicher Betrachtung. Zu jener „Einfuhr in das Volksthum,“ wie sie das anspruchslose Bildchen in schwarz und weiß vollzieht, fehlten der innerliche Zug und die intime Häuslichkeit. Ueberdies bekundet die antike Kunst, bei aller Vorliebe für das Typische und Normale, einen tiefen Widerwillen gegen jede mechanische Wiederholung; sie war selbst bei handwerklicher Bethätigung dem Schablonenhaften, folglich auch der Vervielfältigung durch den Druck prinzipiell abgeneigt. — Im Mittelalter begegnen uns ebenfalls Metallarbeiten mannigfacher Art, welche der Technik des Kupferstechers nahe verwandt sind. Zu den merkwürdigsten derselben gehören die mittels des Grabstichels ausgeführten Gravirungen an dem berühmten Kronleuchter des Nachener Münsters, einer Widmung Friedrich Barbarossa's. Dieses wahrscheinlich um 1165 gestiftete Prachtwerk der Goldschmiedekunst giebt nach herkömmlicher Weise ein Bild des himmlischen Jerusalem in Gestalt eines mit sechzehn Thürmen ausgestatteten großen Oktogons. Die Bodenflächen der Thürme tragen auf goldenem Grunde gravierte Zeichnungen, zum Theil Szenen aus dem Leben Christi, zum anderen Theil Engelsfiguren (die acht Seligpreisungen). Neuerdings angefertigte Abdrücke und genaue Nachbildungen derselben*) erweisen die völlige Übereinstimmung der Technik mit dem Verfahren des Kupferstechers (Abb. 2). Als Verfertiger des Kronleuchters, in dessen Ausführung man übrigens mehrere Hände hat erkennen wollen, wird in einem alten Nekrologium der in kunstvoller Metallarbeit wohlbewährte Frater Wibertus genannt. Einen Vorgänger des Martin Schongauer dürfen wir in ihm nicht erblicken. Denn seine Metallgravirungen waren nicht für den Abdruck bestimmt, sondern sie bildeten mit der getriebenen und durchbrochenen Arbeit nur einen Theil der Dekoration des Goldschmiedewerks. Unter denselben Gesichtspunkt fallen auch sämtliche Arbeiten der Niessotechnik und ihrer Nebenzweige. Hier handelt es sich um die Ausfüllung der in eine Metallplatte eingravierten Tiefen durch eine dunkle Schmelzmasse (niello von dem mittelalterlich = lateinischen nigellum, schwarz), welche mit dem Metall eine glatte Fläche bildet, aber dessen Glanz angenehm unterbricht. In dieser Weise sind die herrlichen großen Grabplatten (Messingplatten) des späteren Mittelalters hergestellt, welche in den Kirchen Norddeutschlands (in Schwerin und Lübeck namentlich), dann auch in Belgien, England und Scandinavien häufig vorkommen.**)

*) Dr. Voel. Der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossa's. Nachen 1863. Mit Tafeln und Textabbildungen.

**) A book of facsimiles of monumental brasses on the Continent of Europe, by the Rev. W. F. Greeny. Norwich 1885. Mit Photolithographien.

Aber seine Hauptanwendung fand das schon den alten Völkern bekannte Niello in den Kleinkunstwerken der Goldschmiede, vornehmlich seit dem fünfzehnten Jahrhundert, dessen zierlicher Dekorationsstil diese Technik zur höchsten Blüte brachte. Aufhängelchen, Messer- oder Dolchgriffe, Degentüpie u. dergl. wurden in solcher Art mit figürlichem und ornamentalem Zierat ausgestattet. Wüßte der Goldschmied schon vor dem Einschmelzen des Niello sich ein Bild von dessen Wirkung zu machen, um erforderlichen



2. Gravierung vom Nacherer Arenleuther.
Nach Vest.

Falls noch an den Umrissen Änderungen vorzunehmen, oder wollte er sich eine treue Kopie seiner Arbeit aufbewahren, so nahm er sich von der gravierten, aber noch nicht niellierten Platte einen Abdruck auf Papier, nachdem er zuvor die Tiefen mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt hatte. Das ist offenbar die Prozedur, welche Vasari meint, indem er dem florentinischen Goldschmiede Maio Finguerra ca. 1460 die auf diese Weise herbeigeführte Erfindung des Kupferstichs zuschreibt. Müssen wir die Vasarische Tradition auch von der Hand weisen, da sich deutliche Kupferstiche nach-

weisen lassen, welche nicht unerheblich älteren Datums sind als Siniguerra, und war der Abdruck dem Goldarbeiter auch nur Nebenwerk, so lag doch für die geschilderte Vielleichtniss der Uebergang zum Kupferstich besonders nahe und man darf getrost den oft ausgesprochenen Satz acceptieren, daß die ersten Kupferstecher Goldschmiede gewesen sind.*)

Für den Kupferstich handelt es sich um den Abdruck einer vertieften Zeichnung. Beim Holzschnitt ist in der Regel das Gegentheil der Fall; das Werkzeug des Xylographen schneidet oder fricht die Tiefen aus, welche weiß bleiben sollen, und läßt diejenigen Teile der Holzplatte stehen, welche die Farbe aufnehmen und im Abdruck schwarz erscheinen. Auch dieser Vorgang ist uralte, und zwar nicht nur der Formschnitt, sondern auch das Druckverfahren; beide sind trotzdem weder im Altertum noch im Mittelalter zu allgemeiner Verbreitung gelangt. — Die alten Ägypter haben ihren Siegelsteinen mittels Holzstempel Marken aufgedrückt, wie sie uns ebenso in den Legionsziegelstempeln der Römer zahlreich erhalten sind. Buchstabenstempel verwendete die hellenische Töpferei der klassischen Zeit zur Signierung der unbemalten Weinamphoren von Rhodos, Knidos und Ephos. — Auch der Zeugmusterdruck**) war den orientalischen Völkern schon früh bekannt. Daß die alten Indier farbige Matten mit Holzmatrizen hergestellt haben, ist eine nicht verbürgte Tradition. Einen hochwichtigen Beitrag zur Geschichte des mechanischen Abdrucks von Zeichen und Zierformen auf Papier aus dem frühen Mittelalter liefert hingegen die berühmte Papyrusammlung des Erzherzogs Rainer, gegenwärtig im Österreichischen Museum zu Wien. Sie umfaßt unter der Menge antiker und frühmittelalterlicher Schriftreste, welche dem Archive der ägyptischen Stadt Arsinoë im Fayum entstammen, auch eine Anzahl von arabischen Papierstücken mit Schutzgebeten u. a., deren Schrift und Ornament fünfhundert Jahre vor Gutenberg mit Holzmodellen gedruckt sind. Zugleich ergab sich, daß die Araber bereits um die Mitte des achten Jahrhunderts n. Chr. auf der Traktform geschöpfte Papiere aus Leinenbädern zu erzeugen begonnen haben.***) — Wie früh sich das Abendland, beeinflusst von diesen orientalischen Erfindungen, oder selbständig in ähnlichen Fertigkeiten hervorgethan hat, liegt noch im Dunkel. Zu den merkwürdigsten alteuropäischen Produkten des Zeugdrucks gehört jedenfalls die aus dem Anfange oder aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts herrührende Tapete von Sitten (Sion) in der Schweiz, ein etwa 2 1/2 Meter langer und gegen 1 Meter breiter Leinwandstreifen, welcher mit regelmäßig wiederkehrenden Reihen von Figuren, teils aus dem antiken, teils aus dem romantischen Stoffkreise, offenbar unter Anwendung von Holzmodellen in roter und schwarzer Farbe bedruckt ist.†) Der Stil der

*) Br. Bucher, Geschichte der technischen Künste II, 7. Vergl. auch die Bemerkungen Hr. Lippmanns im Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen I, 16.

**) Vergl. die Abbildungen Nr. 1—10 in dem für alle hier einschlägigen Fragen grundlegenden und reich illustrierten Werke von T. C. Weigel und Ad. Zistermann: Die Anfänge der Druckkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. 2 Bde.

***) J. Karabocz und J. Wiesner in den Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus des Erzherzog Rainer. Wien. Bd. III, 1887 u. ff.

†) Beschrieben und abgebildet von Ferd. Keller in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XI, S. 139 ff.

Darstellungen weist auf Italien, als auf den Ursprung des Werkes, hin; und speziell für Venedig wird uns das Bestehen von Tapetendruckereien und die Anwendung des Farbendrucks vermittelt Holzmodellen aus jener Zeit urkundlich bezeugt. Reife von gedruckten Pergamenttapeten, schwerlich jünger als die Frühepoche des fünfzehnten Jahrhunderts, wurden in der Bibliothek des Stiftes Melk in Niederösterreich aufgefunden. Das rot und gelb gefärbte Pergament ist mit Mustern in schwarzer und grüner Farbe bedruckt.*) — Auch das Vordrucken von Zeichnungen für Nadelarbeiten mit Hilfe von Stampisgen war dem späteren Mittelalter nicht unbekannt. Zwei Stickereien im Germanischen Museum**) mit Darstellungen aus dem Neuen Testament lassen an den beschädigten Stellen, wo der Leinwandstoff zu Tage tritt, den mit schwarzer Farbe ausgeführten Vordruck erkennen. Manche der ältesten Zeit angehörige, besonders große Formschnitte sind höchstwahrscheinlich zu solchem Zweck angefertigt und nebenbei dann oder auch erst später auf Papier abgedruckt worden. Das Druckverfahren auf gewebtem Zeug wird von Cennino Cennini in seinem „Trattato della pittura“ ausführlich beschrieben. Das 173. Kapitel dieses dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts angehörigen Malerbuches handelt „Von der Weise, mit der Form Gemälde auf Leinwand herzustellen.“ Die Prozedur bestand hiernach im wesentlichen darin, daß man den Zeugstoff in einen Rahmen fest einspannte, dann den gefärbten Model darauf presste und nun mit einem Holzplättchen oder Schildchen die Unterseite des Zeugstoffes rieb, um so das energichere Gassen der Farbe auf denselben zu bewirken. Die beiden Vorgänge des Pressens und Reibens, welche hier kombiniert erscheinen, spielen selbstverständlich auch in der Geschichte des Papierdrucks eine Rolle und wir kommen später darauf zurück. — Die nächste Verwandtschaft mit dem Buch- und Bildruck der späteren Zeit hat schließlich die ebenfalls bereits im Mittelalter nachweisbare Herstellung von Monogrammen und Initialen durch geschnittene Stempel, an Stelle der freien Handschrift oder Zeichnung. Das handschriftliche Nekrologium des Klosters Einsiedeln in der Schweiz (Nob. 305) bietet Belege dafür. Auch Engelberger Handschriften aus der Zeit des Abtes Trowin (um 1117) enthalten zahlreiche, offenbar mit Modellen gedruckte Initialen. Ob es Metall- oder Holzstempel gewesen sind, welche dabei angewendet wurden, bleibt hier und überhaupt für die ältere Zeit sehr fraglich. In jedem Falle haben wir es mit erhabenen geschnittenen Formen, also mit unmittelbaren Vorläufern des Holzschnitts zu thun. Aber es waren das alles einstweilen technische Handgriffe, von denen man nur beiläufig, zögernd und nicht folgerichtig Gebrauch machte.

Die eigentliche Geschichte des Kupferstichs wie des Holzschnitts beginnt erst mit dem Zeitpunkte, in welchem die Vervielfältigung eines für diesen Zweck bereitgestellten Bildes die einzige Aufgabe der Thätigkeit der beiden Künste wird: sei es nun, daß die bildliche Darstellung für sich allein besteht, sei es, daß sie als Illustration sich mit dem Texte verbindet. Erst am Ausgange des Mittelalters und insbesondere seit dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich das geistige Bedürfnis nach bildlicher Veranschaulichung so weiter Kreise des Volks bemächtigt und war vorzugsweise in

*) Cennino in den Mittheilungen der k. k. Zentralkommission, Bd. IX, S. 95 ff.

**) Ehemalig im Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit, 1872, S. 146 ff.

Deutschland zu einer so unwiderstehlichen Macht geworden, daß nur das mechanische Verfahren des Bildrundes den massenhaften Anforderungen Genüge leisten konnte. Und zwar hatte dieses Verlangen nach Bildlichkeit und Anschaulichkeit in erster Linie einen religiösen Grund. Es ist der Geist des Reformationszeitalters, der Drang, sich der Heilswahrheiten unmittelbar und persönlich zu vergewissern, welcher darin seinen Ausdruck findet. Unter den gedruckten Bildern jener Epoche bilden diejenigen religiösen Inhalts eine noch bei weitem größere Mehrzahl als unter den gedruckten Büchern der ältesten Zeit. Das Buch war auch für Schulzwecke und für die Gelehrten da; das Bild hatte die große Laienwelt, den gemeinen Mann im Auge. Was dem Vernehmen und Reichen die Tafelmalerei und Miniaturmalerei darboten, den Schmuck der Hauskapelle, den Erbauungsstoff der stillen Andachtsstunde: dafür mußte der Bildruck bei dem Ärmern sorgen. Dieser kaufte sich das Blättchen auf dem Jahrmarkt vor der Kirchentür, brachte sich seinen Schutzheiligen von der Wallfahrt heim, befestigte ihn an die Wand, an die Bettstätte, an die Stall- oder Zimmerthür. Der „Brieff an der Wand,“ das Erzeugnis des „Briefmalers“ oder „Briefdruckers,“ wie die Verfertiger dieser in der Regel kolorierten und mit gedruckten Unterschriften versehenen Holzschnitte genannt wurden, war das allgemein verbreitete Stück volkstümlicher Kunst in der Behausung des Bürgers und des Landmannes. Und so ist es ja an manchen Orten heute noch. Der handwerksmäßige Betrieb zur Erzeugung dieser oft rohen Marktware wird hieraus vollkommen erklärlich. Er gilt namentlich für den Holzschnitt. Die alten Stöcke wurden jahrelang immer neu abgedruckt und, wenn sie endlich abgenutzt waren, durch Kopien ersetzt. Ein höherer Zug mag von vornherein im Kupferstich gelegen haben. Das sauber gedruckte, oft recht geschmackvoll kolorierte Bildchen ward in das Andachtsbuch, in das Missale geklebt; es konnte selbst dem verwöhnten Auge die Miniatur ersetzen. Aber auch hier drängte sich der Massenbedarf ein; Kupferstiche wurden ebenso wie Holzschnitte auf Messen, den „Heilsumsmärkten,“ feil gehalten und in den Klosterverwerkstätten oder auch von bürgerlichen Meistern fabrikmäßig hergestellt. So erklärt sich die Menge von schlechten handwerklichen Kopien und Nachahmungen, welche der älteste Kupferstich neben den wahrhaft künstlerischen Arbeiten aufzuweisen hat. — Was hier von dem einzelnen Bild gesagt ist, das gilt dann in gleichem Umfange von der Buchillustration. Auch sie dient zunächst fast ausschließlich religiösen Zwecken. Die Andachtsbücher, die „Armenbibel,“ der „Heilspiegel,“ der „Beichtspiegel,“ „Der Seele Trost,“ das Evangelienbuch, die Apokalypse u. a., sind aneinander geheftete Reihen von Holztafeldrucken, sogen. Blockbücher, deren Bildern zum besseren Verständnis einige Zeilen Text in Prosa oder Versen unten angefügt zu sein pflegen. Nicht zur Augenweide, sondern zur Belehrung und zur Kräftigung des Glaubens an die Wahrheiten des Christentums wurden diese Bilderbücher hergestellt. Das Bild ist ein Werkzeug der religiösen Volkslitteratur.

Übrigens wollen auch die kleine weltliche Art und Kunst in diesen Inkunabeln des Bildrundes vollauf gewürdigt sein. Der Wissensdrang der neuen Zeit führte der Phantasie eine Fülle bisher ungeahnter Stoffe zu; Natur und Geschichte erschlossen ihre Quellen. Abbildungen von Pflanzen und Tieren, Ansichten von Städten und Naturwundern, historische Ereignisse, merkwürdige Persönlichkeiten ziehen an uns vorüber, wenn wir die älteste Illustrationslitteratur durchmustern. Zu den Gestalten

aus dem Altertum gefielen sich die Helden des Mittelalters, zu der Heiligenlegende kommt das Nabelbuch. Nicht nur die Schätze an kirchlichen Geräten und Gefäßen, die heiligen Gewänder und Reliquiarien, sondern auch die Reichskleinodien, merkwürdige Gebäude, Bauteile und Ornamentmuster werden abgebildet. Der Malender wird mit gedruckten Monatsbildern ausgestattet. Endlich forderte der geistliche Lehrer schon seit lange seinen Teil an bildlichem Stoff. In unieren mit Bildern und Sprüchen verzierten Neujahrswünschen hat sich eine uralte Gewohnheit erhalten, welcher man damals am liebsten durch die Übersehung eines Holzschnittes mit passend gewählter Unterschrift entsprach. Auch Einblide in das häusliche Leben thun sich auf. Der Humor und die Satire erheben ihre Stimme. Die weiteste Verwendung aber fanden Kupferstich und Holzschnitt bei der Fabrikation der Spielarten. Im Mittelalter hatte man diese durch Malerei hergestellt; jetzt wurden sie zu einer der ergiebigsten Aufgaben der vervielfältigenden Kunst.*)

So war der Boden in jeder Hinsicht vorbereitet und eine große Menge von geistigen und materiellen Bedürfnissen geschaffen, um zur üppigen Reife zu bringen, was jahrhundertlang auf die Geburt gewartet hatte. Deutschland kann sich rühmen, die tüchtigsten Kräfte zu dieser epochemachenden Entwicklung beigelegt zu haben. Ihre Thätigkeit haben wir nun näher ins Auge zu fassen.

2. Der Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts.

a. Die älteste Technik.

Wie dunkel und rätselvoll auch die Anfänge des deutschen Bildrundes immer noch sein mögen, so viel steht doch wohl gegenwärtig fest, daß der Holzschnitt in Deutschland mindestens ein halbes Jahrhundert früher als der Kupferstich zur Ausbildung und weiteren Verbreitung gekommen ist. Wir glauben trotzdem hier den Kupferstich voranzustellen zu sollen, weil uns in der Geschichte seiner Entwicklung die ersten Besonderheiten von wahrhaft künstlerischer Natur und Eigenart begegnen. Es lag schon in dem Ursprunge des Kupferstiches aus der Goldschmiedewerkstatt von allem Anbeginn ein geistig feinerer Zug, welcher dem aus der Modellfabrik des Zeugdruckers hervorgegangenen Holzschnitt fehlte. Dazu kam der oben geschilderte Massenbedarf an billigem Anschauungsmaterial für das Volk, welchem der Holzschnitt lange Zeit hindurch nur auf Kosten der Kunst zu entsprechen vermochte.

Die Technik des deutschen Kupferstiches blieb durch den ganzen Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts eine sehr einfache.**)

Die Werkzeuge, deren sich die ältesten Stecher bedienten, waren Stichel und Punze des Goldschmiedes. Dazu kam später die kalte Nadel zur Ausführung feinerer Strichlagen. Auch Schaber und Polierstahl

*) H. Eitelberger v. Edelberg, Gesammelte kunsthistorische Schriften III, 202 ff. Über Spielarten.

**) Abr. Bosse, *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain*, par Jean forte etc. Paris 1645; deutsche Bearbeitung von G. A. Köster, *Naderruchlein u. s. w.* Nürnberg 1652; J. Longhi, *Die Kupferstecherei*; deutsch von C. Barth, *Goldburgaden* 1837. R. M. Börner, *Archiv für die zeichnenden Künste* IX, 200 ff. Leipzig 1863; R. Ruder, *Geschichte der technischen Künste* II, 1 ff.

waren nientbehrlich. Als das Hauptinstrument des Kupferstechers ist der Stichel zu betrachten und derselbe muß damals im wesentlichen die nämliche Gestalt und Einrichtung besessen haben, wie der Grabstichel unserer Zeit: ein vierkantiger, vorn abgekehrter Stabstift von verschiedener Stärke und bald spitzerem oder breiterem Anschliff, mit einem pilzförmigen hölzernen Heft, welches bei der Arbeit in die innere Handfläche gestemmt wird. Mit diesem Werkzeuge pflegen zunächst die Umrisse der Figuren und Gegenstände, die Gewandfalten und inneren Gliederungen höchst sorgfältig und oft energisch eingegraben zu sein, während zur Schattengebung und Modellierung zartere Strichlagen, einfache oder gekrenzte, angewendet wurden. Man sieht es der ganzen Ausführung an, daß sie aus der Technik des Metallarbeiters, aus der Goldschmiedewerkstatt, hervorgegangen ist. Ihr Charakter ist ein vorwiegend zeichnerischer. Außer den Umrisen sind besonders alle feineren Details, Haare, Schmuckstücken, auch Nebendinge, wie das Pelzwerk am Kostüm, oft mit der größten Sauberkeit in engen, zarten Strichen ausgeführt: freilich alles nach einer und derselben Weise, in der Regel ohne flüssige Unterzeichnung, ohne Rücksicht auf den Lokalon und auf die Luftperspektive. Der Himmel erscheint gewöhnlich weiß, in der einfachen Papierfarbe, nur selten von Wölkchen besetzt, welche dann häufig viel zu schwer und fest in den Umrisen sind, um der Wahrheit nahe kommen zu können. Da die Stiche der frühesten Zeit gewöhnlich auf Kolorierung berechnet waren, wiegt bei ihnen die Umrißzeichnung in derben Strichen vor. Die Farben sind entweder mit Patronen oder aus freier Hand aufgetragen; außer der Fleischfarbe sind roter Lack, ein gelbliches Braun und Grün die gebräuchlichsten Töne. Erst nachdem von der Bemalung abgesehen wurde, trat die Kunst des Modellierens durch feinere Strichlagen in ihr Recht. Und diese mühen von den Meistern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht nur mit dem Stichel, sondern auch bisweilen mit der kalten Nadel oder Schneidnadel ausgeführt worden sein: einem spitzen, im Körper kreisrunden Instrument, welches wie ein Zeichenstift gehandhabt wird. Da sich beim Einritzen oder Eingraben in die Metallfläche stets ein höherer oder niedrigerer Rand (Grat, Bart) zu bilden pflegt, so müssen auch die alten Kupferstecher zum Entfernen desselben sich eines Schabeisens bedient haben. Ebenso war ihnen, wie bemerkt, sicher ein ähnliches Instrument wie unser Polierstahl bekannt, um den Grund, welcher beim Drucken weiß bleiben sollte, vollkommen glatt und rein herzustellen.

Wie der Linienstich, so ist auch die Punkirmanier, von welcher sich gleichfalls im fünfzehnten Jahrhundert schon die Spuren finden, aus der Goldschmiedetechnik abzuleiten. An Stelle der eingegrabenen Striche treten hier mit der Pinze oder mit einem spitzen Hammer eingeschlagene Punkte, welche die Schattierung bilden. Die Wirkung ist derjenigen der Schrotblätter ähnlich, nur daß bei diesen die eingeschlagenen oder eingebohrten Punkte ebenso wie die eingeschnittenen Linien weiß bleiben, also eine dem Holzschnitt verwandte Bestimmung haben, weshalb wir sie auch mit diesem zusammen betrachten werden. — Radierung, Schabkunst und die übrigen an den Kupferstich anzureihenden Arten der Technik entstammen späteren Jahrhunderten.

Als die Grabarbeit des Goldschmieds zur vervielfältigenden Kunst führte, trat an Stelle des Edelmetalls die Kupferplatte; nur ausnahmsweise mag ein weiches Material verwendet worden sein; später kam die Eisenplatte hinzu. Beim Kupfer

sind Widerstandsfähigkeit und Nachgiebigkeit, Hartes und Weiches in so glücklicher Weise gemischt, sein Korn hat so viel metallische Kraft und sagt sich andererseits aufs geschmeidigste den Anforderungen an eine glatte, reine Oberfläche, daß man seine Unerseßlichkeit bald erkennen mußte. Massenhafte Druckauflagen kann es allerdings nicht liefern. Die zahlreichen Kopien alter Kupferstiche finden darin ihre Erklärung, daß die Originalplatten bald abgenutzt waren. Obemische Vervielfältigungen der Platten gab es noch nicht; die Verschärfung des Kupfers zur Erhöhung seiner Abdruckfähigkeit ist bekanntlich erst eine Errungenschaft unserer Zeit.

Die Druckfarbe der ältesten deutschen Stiche hat einen bräunlichen, matten Ton, der oft der Visterfarbe sich nähert. Allmählich tritt in dieser Hinsicht eine Vervollkommenung ein und namentlich die deutschen Stichter der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts legten auf schöne, nicht rufige, sondern transparent farbige, Farbe großes Gewicht. Hand in Hand damit ging die Vervollkommenung des Druckverfahrens und des Papiers. Die ältesten deutschen Kupferstiche sind mit dem Ballen oder mit der Walze gedruckt und lassen die Spuren dieses unentwickelten Verfahrens deutlich erkennen. Seit der Mitte des Jahrhunderts begegnen uns, am häufigsten in Süddeutschland, mittels der Druckerpresse hergestellte Blätter, welche hinsichtlich der gleichmäßigen Kraft und Klarheit des Druckes nichts zu wünschen übrig lassen. Das Werk Martin Schongauers bezeichnet auch in dieser Hinsicht den Höhepunkt der Kunst seiner Zeit. Die besten Drucke vom Ende des Jahrhunderts sind auf festes, gut geleimtes Papier gedruckt. Aus den Fabrikmarken (Wasserzeichen) der alten Porzelle kann man häufig auf die Herkunft der Drucke und der Stiche schließen.* Bismarck freilich hat sich ein solcher Schluß auch als gewagt herausgestellt. Obgleich gewisse Zeichen bisher nur in einem bestimmten Umkreise nachweisbar sind, z. B. das Lilienwappen, das Herz, die Zange nur in Niederdeutschland, so darf man daraus doch keine zu weit gehenden Folgerungen ziehen. Denn abgesehen von der Verwendung ähnlicher oder völlig übereinstimmender Wasserzeichen in verschiedenen Jahren hat man damals ohne Zweifel, ebenso wie heute, sich durchaus nicht immer nur einheimischer Sorten bedient, sondern Papier wie Farbstoff auch von auswärts bezogen.

b. Anonyme Meister und Monogrammisten.

Die Meister, welchen wir die ältesten erhaltenen Kupferstiche verdanken, erkennen uns heimatlos und namenlos. Nur einige haben ihre Blätter datiert, andere die Anfangsbuchstaben ihres Namens, vielfach in Verbindung mit allerlei Verkleiden gewöhnlich am Fuß oder auch in der Mitte des oberen Randes der Stiche, als Monogramme beigelegt. Regelmäßig kommen solche Monogramme erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts vor. — Aber seit man diese kostbaren Überbleibsel zu sammeln und kritisch zu vergleichen begonnen hat,** ist

*) Eine Zusammenstellung aller Wasserzeichen findet sich bei Weig., *und*, *et cetera*, *Verfasser* der *Druckkunst*, Bd. II, Taf. I—III.

**) Den ersten Versuch einer allgemeinen Übersicht der deutschen Kupferstichkunst machte C. A. v. Heineken in seinen „Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken“ (Frankfurt 1786). Als grundlegende Verzeichnisse bleiben der namentlich aus dem Material der Stiche

auch eine geschichtliche Gruppierung derselben möglich geworden. Es ergibt sich mit großer innerer Wahrscheinlichkeit, daß die deutsche Kupferstecherei, ebenso wie die deutsche Malerei jener Epoche, von den niederrheinischen Gebieten gegen Süden sich entwickelt und hier namentlich in Franken und am schwäbischen Oberrhein ihre Hauptpflegestätten gefunden hat. Köln und Nürnberg, die alten Kunst- und Handwerkszentren, die blühenden Sitze der Malerei und der Goldschmiedarbeit, haben auch auf den verwandten Verrieb des Kupferstichs grundlegenden Einfluß geübt; für die späteren Jahrzehnte des Jahrhunderts treten daneben die schwäbisch-elsässischen Orte in den Vordergrund.

Bei sämtlichen Erscheinungen des Kunstlebens der damaligen Zeit erhebt sich die Frage, wie sie sich zu den großen flandrischen Erneuerern der Malerei verhalten. Die deutsche Kunst ging, trotz aller nachweisbaren Beeinflussung durch die niederländischen Stammverwandten, ihren eigenen Weg und vor allem that dies der deutsche Kupferstich. Er verzichtete auf die harmonische Schönheit und den materiellen Glanz der flandrischen Schule; aber er bewahrt sich dadurch seine deutsche Eigenart, die Innigkeit der Empfindung und die rücksichtslose Wahrheitsliebe. Beim Durchmustern der Hunderte von Blättern der deutschen Meister des hier gekürzten Zeitalters wird uns nur selten der Strahl umgebrochener Schönheit und Grazie treffen, obwohl in der besetzten Stichführung selbst oft ein eigener Zug von Anmut liegt. Tiefe des Gemüths, Kraft und Lebendigkeit müssen uns für den Mangel an formaler Schönheit entschädigen. Auch diese Denkmäler bezeugen es wieder, daß der Geist des Volkes, aus dem sie hervorgegangen, nicht auf Genuß, sondern auf ernstes Denken und harte Arbeit gerichtet war. Der Marienkultus, das ideale Erbteil des Mittelalters, schwebt darüber, wie eine sanfte Musik, an welcher die weicher gestimmten Seelen sich erbauen.

Unter den allerfrühesten Resten des deutschen Kupferstichs begegnen uns mehrere liebliche Madonnenbildchen, welche ganz den Geist der niederrheinischen Malerschule atmen. W. Schmidt, welcher zwei der Blättchen zuerst publiziert hat, sagt darüber

Zammlungen beruhende „Peintre-graveur“ von A. Bartsch (Wien 1803 ff.) und für die ersten Jahrhunderte bis zum Ende des sechzehnten das unter dem gleichen Titel erschienene reichhaltige Werk von J. D. Passavant (Leipzig 1860 ff.), ferner G. K. Naglers Monogrammist (München 1858 ff.) immer noch unentbehrliche Hilfsmittel. Vergl. dazu den gehaltvollen Aufsatz von A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl. II, 3 ff. und von den Spezialforschungen aus jüngster Zeit besonders W. Schmidts Infunabeln des Kupferstichs im kgl. Kabinett zu München (München 1887), sowie desselben Autors Aufsatz: Zur Geschichte des ältesten Kupferstichs, Repertorium f. Kunstwiss. X, 126 ff., und die verschiedenen, auf umfassender Denkmälervergleichung beruhenden ikonographischen Studien von M. Wehrs, namentlich den Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des fünfzehnten Jahrhunderts, Nürnberg 1888, und desselben Verfassers kritische Beiträge zur Kenntnis der ältesten Monogrammist in Vb. IX ff. des Repertoriums f. Kunstwiss., in erster Linie die Arbeit über den deutschen und niederländ. Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von Wehrs haben wir einen den wissenschaftlichen Anforderungen der Zeit entsprechenden Peintre-graveur des fünfzehnten Jahrhunderts zu erwarten. — Vorzügliche heliographische Reproduktionen der seltensten und interessantesten Stiche des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts (aller Schulen) bieten die seit 1886 im Erscheinen begriffenen wertvollen Publikationen der „Internationalen chalographischen Gesellschaft.“ Man vergl. auch die heliographische Publikation von Amand-Durand, mit Text von G. Duplessis (Paris 1875 ff.).

(a. a. O. S. 1, zu Taf. II, 1 u. 2): „Dieser Stecher ist noch ein Kind der lebenswürdigen weichen vor=van=Sydischen Kunst: er besitzt Taste und Kleinheit der Empfindung, jedoch geraten ihm bewegte Kompositionen schlecht.“ Den letzteren Zug teilt der Stecher mit den alten Kölner Malern, von denen ihm in der Gesichtsbildung, in der Form und Bewegung der Hände, in der Gewandbehandlung und in anderen Punkten besonders der Urheber des Kölner Tombildes, Stephan Lochner, verwandt ist.

Derselben Richtung, oder nach der Ansicht des eben genannten Autors sogar der selben Persönlichkeit, gehört das älteste deutsche in Kupferstich ausgeführte Kartenspiel an, welches wir noch besitzen. Es ist zugleich eines der schönsten seiner Art und man pflegt den Meister, der es gestochen, gewöhnlich nach diesem Werke schlichtend als den „Meister der Spielfarten“ zu bezeichnen.* Von ihm rühren auch die Gefangennehmung Christi bei Weigel und Zistermann (Mitt. der Denkmäler, Nr. 129) das Martyrium der heil. Katharina in München (Passavant, F. Gr. II, 238, 187) und der Christus als Schmerzensmann in der Sammlung Malcolm zu London her. Das Kartenspiel (im ganzen aus sechs Farben zu je vier Figuren und neun Zahlarten bestehend, von denen man jedoch gewöhnlich nur je vier Farben, also zweifundzig Karten, zu einem Spiel vereinigte) ist in den gut erhaltenen Exemplaren von ungemein kräftiger und lebensfrischer Ausführung des Stiches, die Druckerichwarze tiefer als gewöhnlich, die Kartenfarbe mit der Schablone nachher aufgedruckt. Die Unterscheidungszeichen der sechs Kartenfarben, welche nach deutlicher Art der lebendigen Natur entnommen sind (1. Rosen, 2. Cyklamen, 3. Wilde Menschen, 4. Vögel, 5. Hirche und Stentiere, 6. Löwen und Bären) und die Figurenarten jeder Farbe (König, Dame, Ober, Unter) gaben dem Stecher Anlaß zu der mannigfaltigsten Betätigung seiner Meisterkraft und er bewegte sich in diesem weiten Gebiete stets mit gleicher Munnit und Sicherheit. — In späteren Blättern zeigt der Kartenstecher einen strengeren, edigeren Stil, den er ebenfalls mit großer Geschicklichkeit handhabt. Man sieht klar: diese feste Technik war das Ergebnis einer langen Schulung, deren Traditionen aus der Werkstatt der Goldschmiede stammen.

Der erste deutsche Stecher, für dessen Zeitbestimmung uns ein sicherer Anhaltspunkt vorliegt, ist der Urheber der Folge von sieben Blättern mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, welche aus der ehemaligen Sammlung Renouvier zu Montpellier 1881 in das Kupferstichkabinett des Berliner Museums übergegangen sind. Es ist das einzige bekannte Exemplar dieser Blätterfolge, deren große künstlerische Bedeutung darin besteht, daß sich darunter der älteste datierte Kupferstich befindet, welchen man kennt. Wir führen denselben in getreuer Nachbildung vor (Abb. 3). Das die Weissagung Christi darstellende Blatt ist an dem göttlich verordneten Gebilde in der Mitte des oberen Randes mit der Jahreszahl MCCCXXII (1422) versehen. Da das Beispiel veranschaulicht, haben wir es hier mit Ansehnungen jenes oft übertriebenen Realismus zu thun, welcher die deutsche Kunst jener Tage kennzeichnet. Besonders tritt dieser Zug in den Darstellungen der Kartenszenen hervor, wo Geistes und Kün-

* Partsch, F. Gr. X, 80 ff.; Passavant, F. Gr. II, 206 u. 217. Vgl. Lehmann, Die deutschen Spielfarten, Dresden 1885; 23. Schürdt, Heberichs Kunstreue X 178 ff.

knecchte zu schildern waren, deren rohe und gemeine Erscheinung oft bis an die Grenze unheimlicher Komik geht. Der Meister, dem diese Stiche gehören, zeigt eine Reihe von ausgeprägten Eigentümlichkeiten: kurze Gestalten mit dicken Köpfen, platte Füße, oft in Voluten geringeltes Haar, häßliche, ja grimassenhafte Gesichtszüge. Dabei aber verrät er die lebhafteste Empfindung und bei aller elementaren Einfachheit seiner Technik doch ein gewisses Geschick in der Zeichnung und im Ausdruck. Für die Behandlung sind namentlich die kleinen kurzen Strichelchen charakteristisch. Modellierung, Schattengebung, Perspektive sind noch im höchsten Grade mangelhaft. Einzelnes gemahnt unverkennbar an die Goldschmiedetechnik. Da uns über die Heimat des Künstlers jede schriftliche Andeutung fehlt, sind wir in dieser Hinsicht auf den Stilcharakter seiner Arbeiten hingewiesen. Dieser deutet auf den Zusammenhang mit der niederrheinischen Schule.

Festere Boden gewinnen wir durch die Betrachtung der den folgenden Jahrzehnten angehörigen Meister. Da tritt zuerst Nürnberg hervor, als die mutmaßliche Heimat eines höchst fruchtbaren Stechers, von dessen Tätigkeit viele hundert Blätter und Blättchen zeugen. Man hat für ihn, bis wir Bestimmteres über seine Persönlichkeit wissen, den Namen „Meister des heiligen Erasmus“ vorgeschlagen, weil auf einem seiner Stiche, von dem die Kupferplatte sich erhalten hat,^{*)} das Martyrium jenes Heiligen dargestellt ist. Als Kulminationspunkt seiner Wirksamkeit muß die Zeit um 1450 angenommen werden. Die Stiche des Meisters, welche sich größtenteils in süddeutschen Sammlungen, besonders zahlreich im Germanischen Museum zu Nürnberg vorfinden, tragen zwar ein durchaus primitives Gepräge mit manchen Unbeholfenheiten und Absonderlichkeiten; aber sie bekunden eine selbständige Kraft von unverkennbarer Eigentümlichkeit. Leicht zu merkende Züge seiner Hand sind die fast rechtwinkelig herabgezogenen Mundwinkel, die horizontalen Stirnfalten und schwarzen, in die Ecke geschobenen Augensterne. Für den Zeitpunkt um die Mitte des Jahrhunderts zeugt n. a. der beginnende knitterige Faltenwurf. An Stelle der in rundliche Zäcken („Zaddeln“) auslaufenden Tracht der Figuren des „Meisters der Spielkarten“ zeigt sich ein schlichteres Kostüm, gürtellos bei den Frauen, weit und bauschig bei den Männern. Außer den typischen Gegenständen aus dem Neuen Testament, den Martyrien und Heiligenfiguren, umfaßt das Werk des Meisters auch eine Anzahl streng und kräftig gestochener Ornamentmuster, höchst wahrscheinlich für Goldschmiede bestimmt, mit zum Teil phantastischen, zum Teil der Natur entlehnten Blättern und Blumen.

Von solchen, für praktische Zwecke berechneten Ausnahmen und von der seltsamen Typik der Spielkarten abgesehen, herrscht der kirchliche Gestaltenkreis unbeschränkt. Nun aber fordern auch Welt und Gegenwart ihr Recht. Vollen Einblick in beide gewährt uns ein etwa gleichzeitiger Stecher, den man nach zweien seiner interessantesten Blätter den „Meister der Liebesgärten“ nennt. Das größere derselben ist auf unserer Tafel reproduziert. Hier weht ein Hauch von burgundisch-flandrischer Luft.

^{*)} Im vorigen Jahrhundert im Kabinett Silbertad, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg. Vergl. Chr. Gottl. v. Murr, *Journal zur Kunstgeschichte* II (1776), 199; M. Lehrs, *Der Meister mit den Vandrellen*, Dresden 1886, S. 16 ff.; desl. *Katalog d. German. Museums*, Z. 13 ff. und W. Schmidt, *Repertorium* X, 137 ff. sowie desl. *Zufunabeln*, Z. 4 ff.



Der große Liebesgarten.
(Berlin, Königl.)



opferlich; niederrheinisch.
ferlich; kabinet.)



Die höfische Sitte, der Luxus in Trachten und Geraten, der Sinn für Natur und weltliche Lust, wie sie am Hofe Philipps des Kühnen sich entwickelt hatten und von dort zunächst auf die Niederlande übergingen, finden ihren Ausdruck in dieser gestaltenreichen Komposition. Wir dürfen den Urheber derselben deshalb aber nicht, wie es früher geschehen (Passavant II, 252), zu den Niederländern zählen. Denn auch in Deutschland haben alle jene charakteristischen Lebensformen, Trachten und Sitten, besonders nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, ihre Verbreitung gefunden und



3. Geißelung Christi; Kurfürstlich aus der Passion von 1416.
(Berlin, Königl. Kurfürstlichbibliothek.)

man weist unseren Meister neuerdings mit überzeugenden Gründen der niederbeimenden Stechergruppe zu. Hauptblätter von ihm finden sich im Germanischen Museum (Stunde einer Passionsfolge; Lehrs, *Katal.* S. 11), im Städtischen Institut (Auferstehung Christi), in der Sammlung Arenberg zu Brüssel, in Amsterdam, Berlin und a. a. O. Der (in unserer Nachbildung etwas verkleinerte) „Große Liebesgarten“ führt uns in den Vorstellungskreis der Minneroesie und des Minnelebens, aus welchem die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance im Norden wie im Süden so häufig schöpfte. Die Szenerie bildet ein blumiger Wiesenplan, in dessen Mitte, am Rande eines Bächleins, ein sechseckiger Tisch mit allerhand Erfrischungen, Früchten und dei

gleichen steht. Ringsherum sind sechs Paare von Damen und Herren in heiterer Unterhaltung versammelt: das Pärchen links im Vordergrunde spielt Karten; rechts daneben sitzt eine mit phantastischem Blumenschmuck angepuzte langgelockte Schöne und lacht, mit der Laute in der Hand, den Worten des über die Bank vorgeneigten Herrn, der ihr aus einer Schriftrolle vorzulesen scheint; im Mittelplan reicht ein dritter Cavalier seiner auf ihn zuschreitenden Dame aus dem geöffneten Deckelgefäß eine Erfrischung dar u. s. w. Dazwischen bewegt sich am Boden wie in den Lüften allerhand wildes und zahmes Gethier. Den Abschluß des Plans bildet ein dichtes Gehölz, über dem zwei betürmte Burgen in die Lüfte ragen. Es ist der nämliche Apparat, welcher auf zahlreichen Miniaturen, Tafelbildern und Wandgemälden wiederkehrt. Als besonders charakteristische Züge beachte man den reichen Fellschmuck an den Gewändern, die um das Haupt geschlungene Sendelbinde, die bei dem Cavalier im Mittelgrunde rechts in langen Zaddeln herunterhängt, die alten häßlichen Gesichter der meisten Figuren, die sehr ungeschickte Wiedergabe ihrer Stellungen und Bewegungen, die in langen Parallellinien sich herabziehenden, unten dreieckig gebrochenen Faltenmassen. Die Technik des Stiches ist eine noch höchst primitive. Die zarte Strichföhrung folgt nur ganz im allgemeinen den Formen und Rundungen der Gestalt; die größten Tiefen sind mittels Kreuzlagen verstärkt. Das Erdreich ist durch kurze senkrechte Striche dargestellt, vielleicht um den Rasen anzudeuten, auf dem eine Menge größtentheils stengelloser Blumen wachsen.

Ebenfalls niederrheinisch, wahrscheinlich kölnisch ist das anmutige Blatt eines anderen anonymen Meisters, die in Halbfigur dargestellte Madonna auf der Mondsel, welche wir nebensiehend (Abb. 4) reproduzieren.*) Die Madonna ist mit einem perlenbesetzten Untergewand und Mantel bekleidet und drückt voll Zärtlichkeit das Kindehen an sich, das mit beiden Händen einen Rosenkranz hält. Aus den oberen Ecken, rechts und links von der mit Sternen besetzten Krone der Himmelstönigin, neigen sich zwei Engel herab und halten den großen Rosenkranz, welcher das Rund der Mondsel umgiebt. Das liebliche Blatt atmet durchaus den Geist der kölnischen Schule und ist unzweifelhaft das Werk eines bedeutenden Meisters. Die Herausgeber der Weigel'schen Sammlung setzen es in die sechziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts.

Das ist die Zeit, in welcher nun auch der erste und bedeutendste Monogrammist der deutschen Stecher'schulen des Jahrhunderts wirkte, der „Meister E. S. von 1466.“ Er hat den Gebrauch, in dieser Weise mit Buchstaben zu bezeichnen, eingeföhrt, um dadurch eine Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung seiner Stiche zu schaffen. Außer der Jahreszahl 1466 findet sich auf mehreren seiner Blätter auch

1466 • E • E • 1466 • S •

das Datum 1467, auf einem (der heil. Barbara) das Jahr 1465. Über die Persönlichkeit dieses phantasiereichen und mit feinsten Empfindung begabten Meisters ist man noch zu keinem gesicherten Ergebnis gelangt. Als sein Familienname

*) Nach dem Stich von W. Unger bei Weigel und Jester mann, Anfänge der Druckerkunst, Band II, Nr. 424. Das Blatt kam 1872 an Holloway in London und befindet sich jetzt bei Edmund Notbichild in Paris.

wurde Stern, Stecher, Stecklin u. a. angenommen und kürzlich, besonders aus technischen Gründen, der Beweis zu führen gesucht, daß wir in ihm den kaiserlichen



1. Madonna auf der Mondichel. Kupferstich, niederdeutsch
(Sammlung G. Norbild in Paris)

Münzmeister und Stempelschneider Erwein vom Stege zu erkennen haben sollen;*) doch für keine dieser Vermutungen gelang es bisher zwingende Beweisgründe

*) Alf. v. Wurzbach, Zeitschrift f. bild. Kunst 1884 (XIX) 121 ff.; vergl. W. Lehrs, Die ältesten deutschen Zirkelorten, S. 9 ff.; W. Schmidt, Repertorium f. Numismat. VII, 100 und X, 130.

vorzuführen. Dagegen hat sich die Ansicht Passavant's (P. Gr. II, 40), daß der Meister von Geburt und Schule Oberdeutscher war, mit wachsender Evidenz als richtig herausgestellt. Dafür sprechen zunächst die zahlreichen Wappen schwäbischer und ober-rheinischer Adelsgeschlechter (Zollern, Werdenstein, Fürstenberg, Rappoltstein, Gramweiß, Castell u. a.), welche sich auf seinen Blättern, besonders auf den von ihm gestochenen Spielfarten, finden. Die Thätigkeit des Künstlers wird hiernach speziell im Ober-rheinthal und im Elsaß zu lokalisieren sein. Daraus erklärt sich auch das wiederholte Vorkommen des österreichischen Bindenschildes auf den Blättern des Meisters E. S., welches manden veranlaßt hat, seine Heimat in Österreich zu suchen. Die österreichischen Vorlande reichten in jener Zeit bis nahe an den Rhein hinan. Im Elsaß wie im Breisgau hatte Österreich Besitzungen, und namentlich ist es der Breisgau, welchen man bei der Bestimmung der Heimat des Meisters in erster Linie zu berücksichtigen hat. Dafür lassen sich vorzugsweise sprachliche Gründe in die Waagschale werfen. Die Orthographie der Inschriften auf den Stichen des Meisters E. S. weist nach Südwestdeutschland; es ist die mittelhochdeutsche Schreibweise, welche im oberen Rheinthal damals noch herrschte, während sie in Bayern, in Nürnberg und Umgebung schon verdrängt war. Hiermit stimmt auch der Stilcharakter des Meisters am besten überein. Dieser bezeugt eine starke Beeinflussung durch die flandrische Kunst im Sinne der van Eycks und ihrer Nachfolger. Wir brauchen deshalb keinen Aufenthalt des Künstlers in den Niederlanden zu statuieren, obwohl derselbe keineswegs ausgeschlossen ist. Die niederländische Kunstweise fand in Oberdeutschland zuerst Eingang; sie beherrscht von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an die Tafelmalerei, früher bereits die Buchillustration und nun auch den Kupferstich. Der Empfindungsreife und dem Gedankenreichtum der Deutschen gefeßt sich der flandrische Realismus, der Sinn für Formvollendung und Glanz der Technik. Das sind die Grundeigenschaften des Meisters E. S. und zugleich die seines großen Geistesverwandten und Nachfolgers, des Rholmarer Meisters Martin Schongauer. Beide stehen sonach örtlich und geistig im Zusammenhang.

Das Werk des Meisters E. S., welches bei Passavant (mit Zubegeiff der Schule) 212 Nummern zählt, läßt sich nach Vohrs auf mindestens 400 Blätter berechnen. Es umfaßt alle damals gangbaren Stoffkreise religiöser und weltlicher Natur: die Bibel vom Sündenfall bis zum Johannes auf Patmos, die Madonna in über dreißig Variationen, die Passion (Vohrs, Repertorium IX, 150 ff.), die Evangelisten und Apostel in mehreren Folgen, zahlreiche Heiligenbildchen, Wappenfiguren, Szenen im Genre der Liebesgärten, verschiedene Kartenspiele, ein phantastisches Figurenalphabet (in Faksimile reproduziert nach den im Münchener Kupferstichkabinett befindlichen Originalen von J. B. Dbernetter), Ornamentblumen u. a. m. — Beachtenswert sind hiervon in erster Linie die beiden vom Jahre 1466 datierten Stiche des wunderthätigen Madonnenbildes von Einsiedeln (Vartsch Nr. 35 und 36), welche der Meister auf einer nach diesem vielbesuchten Gnadenorte unternommenen Wallfahrt, wie man meint, auf Veranlassung des damaligen Stiftestapitulars von Einsiedeln, des bekannten Humanisten Albrecht von Bonstetten, ausgeführt haben soll. Auf dem größeren, von uns (Abb. 5) reproduzierten Blatte (P. 35) steht an dem Bogen unter der Jahreszahl und dem Buchstaben E: „diz ist die engelwidi (Engelweibe) zu unser lieben frouwen zu den



5. Die große Madonna von Hirtenein. Aufgezeichnet vom Meister 16
(Hofbibliothek in Wien.)

einblicken auf *gratia plena*." Höchst selten ist auf einem so beschränkten Raume (7" 9" hoch, 4" 5" breit) eine solche Fülle von Gestalten in gleich geschickter Anordnung untergebracht



6. Thronende Madonna. Kupferstich vom Meister G. S.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett)

und mit solcher Mannigfaltigkeit der Motive, Schönheit der Zeichnung und Empfindungs-
tiefe durchgeführt worden, wie in dieser bewunderungswürdigen Komposition. Das
kleinere Blatt (B. 36) stimmt nur in der Hauptgruppe der Madonna mit dem Engel und

dem heiligen Meintad, welche Ketzen halten, im wesentlichen mit dem größeren Stuch überein und fügt über dem Haupte der Jungfrau noch die Taube hinzu; dagegen



7. Das Schweifstuch Christi. Ausgeführt vom Meister E. S.
(Berlin, königl. Kupferstichkabinett)

fehlen die unten knieenden Pilgergestalten, und an Stelle des figurenreichen Engelchores, welcher auf dem größeren Blatte die über der Brüstung erscheinende Dreieinigkeit umgibt, sehen wir auf dem kleineren Stuche nur Gottvater und Christus allein.

auf Wollen schweben; auch trägt das kleinere Blatt kein Monogramm, nur die Jahreszahl 1466. Schon diese Unterschiede der Blätter zeigen, daß es sich jedenfalls um eine sehr freie Nachbildung des berühmten Gnadenbildes handelt und daß der Meister selbst, der die Stiche jedenfalls auch an dem Wallfahrtsorte feilbieten ließ, dem größeren und viel wertvolleren Blatt allein die volle Beglaubigung seiner Marke hat zu teil werden lassen. — Mehrere andere Arbeiten von seiner Hand tragen das Monogramm und die Jahreszahl 1467. Wir führen zwei derselben in Reproduktionen vor (Abb. 6 u. 7): eine liebliche thronende Madonna, von anbetenden Engeln umringt, unter prächtigem Baldachin, aus welchem die Taube des heiligen Geistes hervorschwebt (Passavant, P. Gr. II, 55, 143), und das Schweißtuch mit dem Haupte Christi, von Petrus und Paulus gehalten (B. 86), letztere zwei Gestalten von wichtigem Ernst und großartiger Lebendigkeit; der Christuskopf steht in der Ausführung nicht auf gleicher Höhe. — Von den übrigen, meistens unbezeichneten Blättern des Meisters sind noch besonders hervorzuheben: die Passionsfolge (12 Bl. vollständig vorhanden in Gotha und in Dresden); der heilige Georg zu Fuß (Passav. 171); die aus 11 Bl. bestehende Folge der „Ars bene moriendi,“ nach Lehrs (Repertorium XI, 51 ff.) das Vorbild aller xylographischen Ausgaben dieses weitverbreiteten Erbauungsbuches; sodann die schöne Pietà im Britisch Museum (Willshire II, II, 29), die wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 8); ferner das runde Blättchen: „Der Heiland segnet die heilige Jungfrau“ (B. 57); die Anbetung des Kindes (B. 13); die Madonna als Himmelskönigin, mit dem Kinde thronend, zwischen zwei Engeln (B. 31); der heilige Johannes auf Patmos (P. 161, 162); das Martyrium des heiligen Sebastian (B. 75—77); die heilige Barbara (B. 51); der Wappenstein mit den Passionswerkzeugen (B. 88); sodann von den weltlichen Gegenständen: das Konzert (P. 188); die Dame mit dem Schalksnarren (P. 192); endlich das groteske Alphabet und die beiden Kartenpiele, das größere und das kleinere, mit ihren geistvoll gezeichneten Figuren, Vögeln, Blumen u. s. w.

Der Technik des Meisters E. S. hat schon A. Bartsch eine sorgfältigere Analyse gewidmet, als er sie sonst von den älteren Meistern zu geben pflegt. Und in der That besitzt der Stil dieses Stechers ein ganz persönliches Gepräge. Seine Köpfe sind etwas zu groß im Verhältnis zu den Figuren, die Nasen lang und fein, die Augäpfel klar und bestimmt gezeichnet, die Haare häufig in Schlangenvindungen herabhängend, Hände und Füße sehr lang. Häufiger, als man es anderswo bei einem gleichzeitigen Stecher sieht, verziert er die Gewänder mit einer Bordüre, welche zwischen zwei Bandstreifen eine Reihe von Sternchen zeigt. Im allgemeinen herrscht bei ihm die knapp anliegende Tracht der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Seine Bäume sind kugelförmig. Seine Stichführung ist von außerordentlicher Delikatesse. Er schattiert mit feinen, unterbrochenen, selten gebogenen, immer sehr dicht gezogenen Strichen und läßt die dunkeln Partien gegen die hellen in außerordentlich feinen Pünktchen ausgehen. Die tieferen Schattentöne sind durch Kreuzlagen hergestellt, welche sehr spitzwinklige Rauten bilden; niemals durchkreuzen sich die Linien in rechten Winkeln.

Wenn es Bartsch an der Hand dieser Beobachtungen gesungen war, eine beträchtliche Zahl von unbezeichneten Stichen dem Meister zuzuwenden und so den Grund zu seiner wissenschaftlichen Charakteristik zu legen, so hat die neuere Forschung mit

vielen Glück auf diesem Fundamente weitergebaut und uns auch in die Entwicklung des Meisters Einblick verschafft. Es ist nicht anders denkbar, als daß zu einer so umfassenden Tätigkeit, wie sie das Werk des Meisters G. Z. bezeugt, mehrere Jahrzehnte erforderlich waren. Der Anfang seines Wirkens muß bis gegen den Anfang der fünfziger Jahre zurückreichen, da der um jene Zeit blühende „Meister des heiligen Erasmus“ noch Stiche aus der frühesten Zeit des G. Z. kopiert hat.*) Die Passion, der heilige Georg zu Fuß, die Blätter der „Ars bene moriendi“ fallen in diese



S. Pieta. Kupferstich vom Meister G. Z.
London, British Museum

Kategorie. Die „unverhältnismäßig großen, etwas oblongen Nimben, die hercure Kopfneigung nach der linken oder rechten Schulter, die fingerartig langen Beben und stark eingezogenen Hüften, die Zeichnung der Palme, welche Schwammen gleichen, die man auf Aile gespießt hat:“ das sind, nach Vebro, Kriterien der Jugendzeit des Meisters. Den Ausgang der Tätigkeit desselben dürfen wir mit dem Jahre 1467 annehmen. In manchen Blättern, die aus dieser späteren Zeit stammen, erreicht seine Technik, namentlich in der Wiedergabe von Stoffen und ähnlichen Details, einen

*) W. Schmidt, *Reveritorium f. Kunstwiss.* X, 167; W. Vebro ebend. XI, 2.

farbigen Meis, welcher uns an den Glanz des Brofats, an das Blinken der Waffen und Geschmeide auf den Bildern der flandrischen Maler erinnert.

Man kann von keiner eigentlichen Schule des Meisters E. S. reden; aber die Zahl seiner Nachfolger und Kopisten ist enorm; in Stich, Holzschnitt, Nello und sonstigen Vervielfältigungsarten wurden seine Blätter nachgeahmt, Motive aus ihnen entlehnt, ganze Folgen in eine andere Technik übertragen; auch in Italien wurden seine Stiche viel kopiert und benutzt, z. B. für die unter dem Namen Baccio Baldini gehenden Sibyllen und Propbeten (Repertorium f. Kunstwiss. X, 99); es giebt kaum ein Blättchen von seiner Hand, welches nicht durch irgend einen oft recht schwachen Imitator wiederholt worden wäre; in manchen dieser Arbeiten mag man auch die Werke von Gesellen erblicken, welche unter den Augen des Meisters in seiner Werkstatt beschäftigt waren.

Aus der Menge dieser dunklen Gestalten, über welche die Geschichte schweigt, hebt sich ein Kollektivname hervor, hinter dem lange ein bedeutender Künstler gesucht worden ist, bis man seinen wahren Wert erkannte: der sogenannte „Meister mit den Bandrollen,“ oder mit den „Schriftbändern,“ wie man auch wohl vorge schlagen hat.*) Auf einem der ihm zugeschriebenen Stiche findet sich die Jahreszahl 1464, weshalb ihn Passavant einfach nach diesem Datum benennen wollte. Man weist dem Stecher gegenwärtig etwa sechzig Blätter zu. Von diesen haben sich aber die meisten als Kopien, und zwar vornehmlich nach dem Meister E. S., herausgestellt, und das ganze Gepräge der dem Bandrollen-Meister zugehörigen Arbeiten hat so viel Handwerksmäßiges, daß wir darin keine schöpferische Persönlichkeit, sondern nur die geistlosen Kopistenhände irgend „einer weltabgeschlossenen, von den großen Kunstströmungen unberührten Werkstatt“ erkennen können. Aus dem Dialekt der häufig auf diesen Blättern angebrachten Inschriften darf gefolgert werden, daß die Heimat des Bandrollen-Meisters am Niederrhein zu suchen ist. Außer dem Meister E. S., von dem er u. a. verschiedene mit der Jahreszahl 1467 versehene Originale benutzte, hat der Kopist auch die Arbeiten des „Meisters des heil. Erasmus,“ die des sogenannten „Meisters der Sibyllen“ (Passav. II, 68), den „Meister der Spielkarten,“ die Holzschnitte der „Biblia pauperum“ und unter anderen auch verschiedene italienische Vorbilder für seine Nachahmungen und Kompilationen verwertet. Auch dem Stiche mit der Jahreszahl 1464 liegt eine fremde Komposition zu Grunde, nämlich ein Holzschnitt, welcher dasselbe Datum trägt. Wir begnügen uns, die Art dieses Stechers durch zwei besonders interessante Beispiele zu illustrieren. Das eine ist das berühmte Blatt des apokryphen Meisters „P von 1451,“ die stehende Madonna auf der Mondschel (Passav. II, 7, 1), welche vor dem Bekanntwerden der Passion v. J. 1446 lange für den ältesten datierten Stich galt.**) Die Bezeichnung auf dem früher der Weigelischen Sammlung angehörigen, 1872 um einen enormen Preis an Herrn Eugen Feliß übergegangenen, jetzt aber nicht mehr in dessen Besiz befindlichen Abdruck

*) Passavant, P. Gr. II, 9 ff.: M. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886. Der von Tuchesne herrührende Name „Maitre aux banderoles“ wird mit „Bandrollen-Meister“ im Deutschen allerdings nicht richtig wiedergegeben; die Bezeichnung hat sich jedoch so sehr eingebürgert, daß wir sie auch hier beibehalten.

**) Weigel und Neßermann, Anfänge der Druckkunst, Bd. II, S. 335–336, Nr. 406.



Madonna and Child. Manuscript. 15th century.



erwies sich als gefälscht. Wir legen unserer Reproduktion den neuerdings bekannt gewordenen Druck der Riccardiana in Florenz zu Grunde; dieser ist ohne jedes Datum und Monogramm, und das Blatt ergibt sich in Formen und Technik als ein unverkennbares Werk des „Meisters mit den Handrollen“, der im vorliegenden Fall einen älteren Holzschnitt und einen Stich von dem „Meister der Trieltarten“ für sein Werk benutzt hat. An Stelle der vier Engelgruppen mit den für den Meister charakteristischen Schriftbändern zeigt der in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek bewahrte Holzschnitt*) die vier Evangelisten-Symbole, gleichfalls mit Spruchbändern; die Haltung der Madonna und besonders die des Kindes, Flammenglorie und Mondhügel stimmen durchaus überein. Dem „Meister mit den Spieltarten“ ist die eigentümliche Krone der Madonna mit den Tauben und dem hohen, zackigen Ornament entlehnt. Die Technik des Handrollenmeisters erkennt man leicht an den kurzen, geradlinigen, schwach geführten Querschraffierungen. Für seine Formengebung ist besonders der Tonus der Madonna mit der stark hervortretenden langen Nase, den kleinen Augen, den vollen Lippen und dem zurückgestrichenen Haar, das Jesuskind mit seinen schneckenförmigen Böckchen und dem alten Gesichtsausdruck, der auch bei den Engeln wiederkehrt, endlich die schwache Zeichnung der Hände und Füße charakteristisch. — Das zweite von uns reproduzierte Blatt des Handrollen-Meisters ist die zuerst von Hr. Viermann**) publizirte „Gesangennahme Christi.“ Sie gehört zu einer Folge der Passion, welche höchst wahrscheinlich den Blättern des „Erasmus-Meisters“ nachgebildet wurde. Wenigstens haben sich zwei der Stiche dieses Künstlers, welche man früher bloß für andere Plattenzustände der Nachfolge hielt (der Gekreuzigte und die Auferstehung), als Vorbilder der Passionsdarstellungen des Handrollen-Meisters herausgestellt. Die technische Ausführung der „Gesangennahme Christi“ läßt den Urheber der „Madonna auf dem Halbmond“ leicht wiedererkennen, erscheint nur um einen Grad handwerksmäßiger und derber, vornehmlich in den tief und breit eingegrabenen Umrißlinien.

Besonders interessant ist der von H. Hymans erbrachte Nachweis, daß eines der Blätter des „Meisters mit den Handrollen“ die Komposition der „Krenzbahnahme“ von Rogier van der Weyden in der Madrider Galerie wiedergiebt.***) Die von dem belgischen Autor daran geknüppte Hypothese, daß Rogier selbst der uns unbekannte Stecher sei, bedarf nach dem heutigen Stande der Forschung keiner Widerlegung mehr.†) Aber die Thatsache bleibt bestehen: der Stecher hat das berühmte Bild Rogiers nachgebildet, freilich ungeschickt und roh, mit Hinzufügung von zwei abentheuerlich verzerrten Schächergestalten, doch in allen wesentlichen Punkten der Anordnung so getreu, daß wir nicht daran zweifeln können, er habe die Komposition, sei es im Original, sei es in einer Kopie, vor Augen gehabt. Daß wir in den Stichen wie in den Holzschnitten

*) W. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallstiches. Nürnberg, Nr. 110.

**) Jahrbuch der I. preuss. Kunstsammlungen VII, 79.

***) Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bruxelles 1881, pag. 261 ff. — Eine falsche Nachbildung des Stiches findet sich im Verzeichnisse der Auktionsabhandlung in der Kunsthalle zu Hamburg. (1878.)

†) Alf. v. Wurzbach, Kunstchronik 1882, Bd. 141 ff.; Verh. Meister mit den Handrollen, S. 1.

der ältesten Zeit überhaupt weit häufiger, als man es früher gedacht, Nachbildungen von Werken der Malerei und der Plastik, bisweilen von Originalen bedeutender Meister besitzen, darf jetzt als ausgemacht gelten. Es ergibt sich das vielfach schon aus dem argen Mißverhältnis zwischen der durchdachten Komposition und der elenden Reproduktion.*) Aber man darf deshalb natürlich nicht annehmen, daß für jene alten Stecher und Holzschnneider die Reproduktion als solche der Zweck ihrer Arbeit gewesen sei, wie für den vervielfältigenden Künstler der modernen Zeit. Sie nahmen eben ihre Vorlagen für die Heiligsware, wo sie sie fanden, und nur wenigen war es gegeben, selbst die Erfinder ihrer Zeichnungen zu sein.

Wir heben aus der Zahl der anonymen Meister und Monogrammisten vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts noch zwei hervor, deren Schaffen wenigstens im Großen einen vorwiegend originalen Stempel trägt: den sogenannten „Meister des Hausbuches“ und den „Meister des Schwabentriege.“ Beide sind neben dem Meister E. S. und Martin Schongauer die bedeutendsten deutschen Kupferstecher jener Zeit.

Der „Meister des Hausbuches“ führt diesen Namen von einem im Besitze des Fürsten Waldburg-Wolfegg befindlichen illustrierten Buche,**) dessen Zeichnungen mit den Stichen dieses Künstlers übereinstimmen. Früher wurde er, ohne genügenden Grund, der „Meister von 1450“ oder auch wohl der „Meister des Amsterdamer Kabinetts“ genannt, weil sich die größte Anzahl seiner sehr seltenen Blätter in der dortigen Sammlung befindet. Ihn deshalb für einen Holländer zu halten, liegt kein Grund vor. Auch die Beziehungen zu den Fländern, welche Passavant (P. Gr. II, 255) betonte, fallen bei ihm nicht stärker in die Augen, als bei manchen anderen Stechern der Epoche. Das für die süddeutsche Familie Goldast angefertigte „Hausbuch“ trägt vielmehr in Zeichnung, Tracht der Figuren und manchen charakteristischen Details, z. B. den wiederholt als Wappenzeichen vorkommenden württembergischen Hirschgeweißen, ein entschieden oberdeutsches Gepräge***) und daselbe gilt von den bisher unter dem Namen des Amsterdamer Meisters gehenden Stichen, die sich auf den ersten Blick als die Werke einer hervorragenden Künstlerkraft darstellen. Es ist bezeichnend für ihn, daß er auch als Kupferstecher den weltlichen Stoffen eine besondere Vorliebe zuwendet; wir finden hier dieselbe Lebenskenntnis, denselben freien Blick für alle wissenschaftlichen Dinge der Welt, die aus den Bildern des „Hausbuches“ hervorleuchten. Damit verbindet sich eine schwungvolle Darstellungsweise und ein so feines Schönheitsgefühl, wie es von den Deutschen der Epoche sonst nur Schongauer offenbart, so daß wir es begreifen, wie Passavant, der diese Züge treffend charakterisiert, dazu kam, den Meister

*) W. Schmidt, Denkmale des Holz- und Metallschuites, Einleitung, S. 1.

**) Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des fünfzehnten Jahrhunderts mit vollständigen Text und farbmilerterten Abbildungen. Mit einem Vorworte von Dr. M. Eschenwein. Frankfurt a. M. 1887. — Der Titel „Hausbuch“ bezeichnet, wie der Herausgeber mit Recht betont, den Charakter desselben in nicht zutreffender Weise. Das Buch enthält nicht etwa dasjenige, was im Hause gebraucht wird, sondern es giebt Belehrung über den ganzen Umfang des technischen Wissens und Könnens jener Zeit, in Gestalt von Bildern, welche die mannigfachen Erscheinungen, Gebräuche, Formen des Lebens darstellen. Vergl. R. v. Netberg, Kulturgeschichtliche Briefe, Leipzig 1865.

***) M. Lehrs, Katalog des German. Museums, S. 30 und Repertorium f. Kunstwiss. XI, 52 ff.

mit Memline in Zusammenhang zu bringen. Auch in Darstellungen biblischen Inhalts bewährt der Stecher die nämliche Lebendigkeit und Originalität der Auffassung und eine zarte Empfindung für Adel und Unmut. Beweis dessen ist u. a. das köstliche kleine Blatt mit der „Heimsuchung Mariä“ (Passav. II, 256, 5). Seine Stichelführung ist fein und geistvoll, die Wirkung der Trude häufig von weichstem Schmelz. — Von den Stichen des Hansbuchmeisters finden sich zahlreiche Kopien, vornehmlich von der Hand des Monogrammisten b x 8.*)

Der letzte der Monogrammisten, die wir hier zusammenfassen, der Meister P W oder P \overline{P} W, führt uns noch einmal in die niederrheinische Gegend zurück. Er wird nach seinem Hauptwerk auch der „Meister des Schwabentriebs“ genannt. Nachdem man in ihm lange Zeit einen Oberdeutschen, von einer Seite sogar einen Nürnberger erkennen wollte, hat auch in diesem Falle die sprachliche Unterbindung der Werke des Meisters die Lösung der Heimatfrage gebracht. Der Dialekt der zahlreichen Inschriften auf dem „Schwabentrieb“ ist kölnisch; auch andere Zeichen sprechen dafür, daß dort nicht nur der Schauplatz der Tätigkeit, sondern auch die Geburtsstätte dieses hervorragenden Künstlers zu suchen ist.**)

Der „Schwabentrieb“ ist schon durch seine Größenverhältnisse einer der merkwürdigsten Stiche jener Zeit. Er besteht aus sechs Querfolio-Darstellungen, welche in zwei Reihen zu je drei Blättern aneinandergefügt eine Bildfläche von über einem Meter Länge und über einem halben Meter Höhe (genau Millim. 1121 : 512) geben. Den Gegenstand der Schilderung***) bildet jener unglückliche Feldzug Kaiser Maximilians I. gegen die Schweizer vom Jahre 1499, den der „deutsche Xenophon“ Wilsbald Pirckheimer, Fürters Freund, so lebendig beschrieben und der bekanntlich zu der staatlichen Selbständigkeit der Schweiz gegenüber dem deutschen Reiche geführt hat. Die Darstellung räumt den kriegerischen Ereignissen übrigens nur einen Teil der Fläche ein; sie nehmen dadurch einen mehr episodischen Charakter an und das Ganze macht den Eindruck eines Prospekts oder einer Vogelschau des Kriegstheaters, wie auch in der erklärenden Inschrift auf Bl. 2 angedeutet ist. Der rechts stehende deutsche Text derselben lautet:

* DIS * IST * DER KRIE * TZWICHSE * DEMRMICHSE * KVIC *
 VZD * DEZ * SWEITZERZ
 * VZD * GANSE * LAZTSCHAFT * STET * SLOS * VZD * DVERFE * IM * WEITS *
 * LAZD * VZD * EIZ
 * DEIL * FOZ * SWABE * LAZT * VZD * WAIR EIZ * S * S * LAIT * GE-
 TZEICHZIT * DAS IST * DEZSWEITS *
 * VZDWORFE * DASAZD * DERICH * VZD * DE * SPRAC * VOM
 REIZ * VZD * THOZAW BEIDE

*) Von Sandrart ohne Grund auf Barthel Schen, einen vermeintlichen Bruder Martin Schongauers, gedeutet. Vergl. Passavant, F. Gr. II, 118.

**) W. Schmidt, Repertorium f. Kunstwiss. X, 131; W. Lehrs, ebend. Z. 254 ff.; Verh. im Katalog d. German. Museums, Z. 55 ff., wo die verschiedenen Abdrücke und Reproduktionen des „Schwabentriebs“ verzeichnet sind.

***) Arb. v. Aufsess, Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit. 1863, Z. 13 ff.; Passavant, F. Gr. II, 159 ff.

Der Meister handhabt den Stichel, besonders in den figürlichen Teilen der Komposition und auch in den zahlreichen kleinen Städtebildern, den Blumen des Vordergrundes und sonstigem Beiwerk, mit großer Zartheit, und seine Zeichnung atmet das volle Leben der Natur. Die landschaftlichen Teile, Bäume, Felsen, Gewässer u. a.,



9. E. Anna selbstritt. Kupferstich vom Meister P. B.
(Rürnberg, Germanisches Museum.)

erweisen sich als schwächer. Einige der prächtigen Landknechtgestalten des Vordergrundes, die mit gespreizten Beinen dastehen oder in wildem Anprall auf den Feind eindringen, sind dagegen eines bedeutenden Meisters der Renaissance würdig. In manchen kleinen Menschlichkeiten, die sich nebenher abspielen, lebt ein dem Pieter Bruegel verwandter Geist.

Wie der Meister die biblischen und kirchlichen Stoffe bald mit lebensvollem



10. Voth und seine Töchter. Ausgeführt vom Meister P. B.
(Wien, Albertina)

Realismus, bald mit eigener Poësie und Großartigkeit zu behandeln weiß, das zeigen die von uns reproduzierten Stiche mit „Voth und seinen Töchtern,“ nach dem Abbildung der Albertina (mit ausradiertem P, von Barisch VI, 317 dem Wenzel von Sinung zugeschrieben) und mit „S. Anna selbdritt,“ nach dem von Lebus (a. a. O. Taf. VII)

publizierten Abdruck im Germanischen Museum (Abb. 9 u. 10). — Derselbe Autor wies unserem Künstler auch mit überzeugenden Gründen die schönsten aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhaltenen deutschen Spielkarten zu, das sogenannte „runde Kartenspiel,“ von welchem schon Zeymann (Kunstblatt 1845, S. 139) in gerechter Bewunderung der köstlichen Blätter sagte: „Die Arbeit ist, sowohl was die Erfindung und Zeichnung als was die Ausführung betrifft, gleich ausgezeichnet und von der aller anderen bekannten Meister abweichend, daher um so mehr zu bedauern, daß wir von dem Urheber nichts weiter wissen, als daß er in Köln oder der Umgegend zu Hause war.“ Auf dem Titelblatt befinden sich nämlich die drei Kronen des Kölner Stadtwappens und die Aufschrift: SALVE FELIX COLONIA. „Das Kostüm stimmt gleichfalls zu dieser Herkunft. Und daselbe kehrt in den mannigfaltigsten Details genau auf den Blättern des „Schwabenkriegs“ wieder, welche auch das gleiche Wasserzeichen (das gekrönte Lilienwappen) wie die runden Spielkarten tragen und überdies durch die nämlichen Eigentümlichkeiten in der Zeichnung (z. B. der Pferde) und der Beschriften (z. B. in den Formen D und E für 1 und 1) als Arbeiten derselben Hand gekennzeichnet sind. Die Freiheit und Wahrheit in der Auffassung der Natur, von welcher die Blätter des „Schwabenkriegs“ zeugen, findet sich in den Miniaturbildchen der Spielkarten in noch gesteigertem Grade. Besonders die Tierfigürchen, die Papageien, spielenden Häschen u. s. w. sind von der pikantesten Lebendigkeit. Die deutschen Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts und selbst ein Georg Hufnagel haben kaum etwas Bewunderungswürdigeres geschaffen. — Endlich gehört ihm auch, der unten am Rande stehenden Bezeichnung nach, das schöne, von uns reproduzierte gotische Laubornament (Abb. 11), vielleicht das Vorbild des oben (Abb. 1) abgebildeten Ornaments, welches ganz ähnliche Motive im Gegensinn zeigt. — Daß wir mit dem Meister P P W bereits an der Wende des Jahrhunderts angekommen sind, dafür zeugt ja schon das Datum des „Schwabenkriegs,“ und das beweisen zum Ueberfluß die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Tracht auf den Spielkarten wie auf den Kriegsdarstellungen; einige derselben, z. B. die geschlitzten Ärmel und die breiten Schuhe, kündigen deutlich die Türer-Burgfmairische Formenwelt an. Damit stimmt überein, daß man Reminiscenzen sowohl an den Meister G. S. als auch an Martin Schongauer bei dem Kölner Stecher nachgewiesen hat. Dieser ist ein jüngerer Zeitgenosse des Kolmarer Meisters und ein in mancher Hinsicht ebenbürtiger. Man spürt in ihm bereits den Geist der neuen Epoche.



11. Gotisches Laubornament. Kupferstich vom Meister P. W.
(Wien, Albertina.)

c. Martin Schongauer und seine Schule.

Wenn wir somit, nach dem eben Bemerkten, zeitlich auch einige Schritte rückwärts machen müssen, um den Ausgangspunkt für die Betrachtung Martin Schongauers zu gewinnen, so bezeichnet dieser doch in allem Übrigen einen bedeutungsvoll emporweisenden Abschnitt in der Geschichte der deutschen Kupferstecherei. Das Monogram *MCS* ist mehr als eine Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung; es deckt eine künstlerische Persönlichkeit von Fleisch und Blut, deren Namen wir kennen, deren Heimat und Wirkungskreis urkundlich beglaubigt sind, unter deren Augen zahlreiche Geiellshände schufen, die für die größten Meister fern und nah den geistigen Magnet bildete.

Auch Martin Schongauer, geb. in Kolmar gegen 1450, geht in Breisach, wahrscheinlich am 2. Februar 1491, wurzelt fest in der zünftigen Überlieferung. Er entstammt einem Augsburger Bürgergeschlecht. Sein Vater, Kolmar Schongauer, war Goldschmied und übte zuerst in der schwäbischen Reichsstadt sein Gewerbe aus, zog dann nach Kolmar und erwarb dort 1445 das Bürgerrecht. In der Goldschmiedewerkstatt des Vaters hat „bipisch Martin,“ wie man ihn „wegen seiner Kunst“ nannte, den Grund zu seiner Geschicklichkeit gelegt; der alte Zusammenhang des Kupferstichs mit dem Goldschmiedgewerbe bleibt immer noch in Geltung. Aber dazu gewann der hochbegabte Künstler schon in frühen Jahren eine außerordentliche Meisterchaft in der Malerei. Wer einmal die mächtige, glanzvolle Wirkung seiner „Madonna im Rosenhag“ vom Jahre 1473 verspürt hat, weiß die Stärke seiner malerischen Begabung zu würdigen. Er ist, soviel wir wissen, der einzige Kupferstecher des fünfzehnten Jahrhunderts, der gleichzeitig die Malerei ausübte hat. In dieser Kunst mag Kolmar Hennenmann, der damals unter den bürgerlichen Malern von Kolmar die erste Stelle einnahm, sein Lehrer gewesen sein. Derselbe war, wie alle hervorragenderen Zeitgenossen, vertraut mit der flandrischen Maltechnik und Stilart. Aber zu solcher indirekten Unterweisung erwarb sich Martin Schongauer unabweisbar auch eine unmittelbare Kenntnis der niederländischen Kunstweise. Obgleich er dem Rogier van der Weyden, welcher bereits 1464 starb, persönlich nicht mehr hat nahe treten können, so zeigt sich seine Kunst doch mächtig beeinflusst durch den großen Brüsseler Meister. Von den Epochen der inneren Entwicklung Schongauers, die wir auf Grundlage der jüngsten Untersuchungen heute wenigstens mit annähernder Sicherheit zu unterscheiden imstande sind, fällt die erste völlig unter diese starke Einwirkung der Flandrer.

Es ist voranzusetzen, daß der Goldschmiedesbrüling nicht gleich zum Pinsel, sondern erst zum Grabstichel gegriffen hat. In der „Madonna auf der Mondstichel, von Engeln gekrönt“ (B. 31) dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit seinen ältesten Stich, ja sein frühestes Werk überhaupt erblicken.*) Das Blatt (Abb. 12) zu besprechen, liegt kein

*) Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Biel 1888, S. 7 ff. Außer dieser gehaltvollen Dissertation kommen von der ungemein reichhaltigen Literatur über den Meister für unseren Zweck vorzugsweise noch in Betracht: Im Gallehon, Martin Schongauer peintre et graveur du XV^e Siècle, Gazette des Beaux Arts, III 1889 p. 247 ff.; Alf. v. Wurzbach, Martin Schongauer, Wien 1880; H. Lubke, Schongauer-Studien, Zeitschrift f. bild. Kunst, XVI (1881), S. 74 ff.; V. Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, Repertorium f. Kunstwiss., VII, 34 ff.; B. v. Seiditz, Martin Schongauer als Kupfer-

zwingender Grund vor, so wenig wie bei zwei anderen Stichen, welche sich durch ihren Stil als derselben Zeit angehörig erweisen. Es sind dies der „Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes“ (B. 69) und die „Madonna mit dem Papagei“ (B. 29). Auf den ersten Blick unterscheiden sich die genannten Blätter von den späteren Stichen des Meisters durch die Eigentümlichkeit ihrer technischen Behandlung. „Gewänder wie Fleischtelle,“ bemerkt W. v. Seidlitz über die beiden ersten Stiche treffend, „sind in durchaus gleichmäßiger Technik mittels kurzer, nicht zu feiner und nicht zu dichter Strichelchen, welche bei den Halblichtern in Häkchen übergehen, modelliert; in den tiefsten Schatten sind diese Arbeiten nicht wesentlich verstärkt, dagegen werden sie bis dicht an die höchsten Lichter herangeführt. Die Umrisse sind noch verhältnismäßig wenig betont.“ Auch das dritte Blatt zeigt die nämliche, vorwiegend zeichnerische und lockere Behandlung. Aber dazu kommt hier schon der gelungene Versuch, die Stoffe (der Gewandung und namentlich des Kissens) zu charakterisieren, was diesem Stich einen eigentümlichen Reiz verleiht. Man erkennt darin den Einfluß des Meisters G. S., den wir oben bereits als das eigentliche Vorbild Schongauers im Kupferstich bezeichnet haben und dessen schönste Blätter gerade in den Jugendjahren Martins (1466—67) ans Licht traten. Nahe Berührung des heimatischen Wirkungskreises, Verwandschaft des Stammes, der Sinnesart und der Technik verbinden die beiden Künstler aufs innigste. — Was den flandrischen Bestandteil in den Jugendwerken Schongauers anbetrifft, so erstreckt sich dieser in erster Linie auf die Typen und den Ausdruck der Köpfe. Namentlich die Maria und der Johannes neben dem Schmerzensmann mit ihren ältlichen, vom tiefsten Gram erfüllten Zügen erinnern schlagend an Rogier'sche Gestalten. Anklänge verwandter Art machen sich auch später noch geltend. In der Gesamtaufassung und besonders in der Landschaft verspürt man ebenfalls den flandrischen Einfluß. — Von den drei genannten Jugendwerken zeigen der Schmerzensmann und die Madonna auf der Mondichel noch die beachtenswerte Eigentümlichkeit, daß sie mehr bildnerisch als malerisch gedacht und daher in Halbfiguren von auffallend großen, breiten Formen dargestellt sind. Vornehmlich die Dreifigurengruppe mit dem Schmerzensmann tritt aus der spitzbogig überwölbten Fensteröffnung, in welche sie hinein komponiert ist, in plastischer Rundung hervor. — Die beiden letzt erwähnten Blätter (B. 31 und 69) haben auch die konventionelle Zeichnung der Wolken miteinander gemein, die wie Wellengekräusel oder Faltelbesatz aussehen. Übrigens blieb die Wolkenbildung auch später eine schwache Seite von Schongauers Grabstichkunst. Einen Versuch naturalistischer Behandlung zeigt die große Kreuztragung (B. 21).

Verfolgt man Schongauers Entwicklung nun in technischer und formaler Hinsicht weiter, so stößt das Auge zunächst auf eine Anzahl von Blättern, welche den frühesten Jugendwerken in der Behandlung sehr nahe stehen, den Künstler dagegen stilistisch

stecher, ebenda. S. 169 ff. und unter den verschiedenen, früher citierten Abhandlungen von Veltus besonders dessen Verzeichnis der Sammlung auf Schloß Wolfegg, Repertorium XI, S. 54 ff. — Gute Reproduktionen einiger Hauptblätter von Schongauers Stecherwerk mit Text von Janitsch und Lichtwark bietet die Publication: Stiche und Radierungen von Schongauer, Dürer, Membrandt, in heliograbischer Nachbildung nach Originalen des k. Kupferstichkabinetts zu Berlin, Berlin 1885. ff. Vergl. auch: Oeuvre de Martin Schongauer, reproduit et publié par Amand-Durand. Texte par G. Duplessis. Paris 1881.



12. Madonna auf der Mondstichel. Kupferstich von Martin Schenauer.
(Gestiftet in Wien.)

und geistig vorgeschritten zeigen und die man daher einer Übergangszeit zu dem Stil seiner beginnenden Reife zuschreiben darf. Es gehören dahin vor allen zwei von Schongauers herrlichsten und berühmtesten Kompositionen: die große Anberung Christi (B. 1) und die von dem jugendlichen Michelangelo kopierte Versuchung des heiligen Antonius (B. 17). Die anmutige, in einen frühmittelalterlichen Gewölbebau hineingebauete Szene der Anberung mit der noch durchaus flandrischen Madonna und den verzooften Ausblicken in die Ferne steht in lebhaftem Gegensatz gegen die abenteuerliche Phantastik des heiligen Antonius, der von seinen teuflischen Peinigern durch die Lüfte entführt wird. Aber die Technik beider Blätter ist durchaus verwandt, in der lockeren Behandlung, der zarten Strichföhrung und in der nur andeutungsweise Betonung der Details. — Auch das liebliche Idyll der „Flucht nach Ägypten“ (B. 7), mit seiner üppigen, südlichen, flandrischen Bildern entnommenen Vegetation, Dürers Vorbild für die Darstellung im Marienleben, wird nicht lange nach diesen Blättern entstanden sein. — Derselben Gruppe sind ferner der kleine heilige Georg im Rund (B. 51) und das dem Volksleben entnommene Blatt des Marktbauern (B. 55) zuzurechnen. — Auf allen bisher besprochenen Blättern hat das M von Schongauers Monogramm die frühere Form mit den senkrechten parallelen Schenkeln (M), an deren Stelle später die in die Breite gezogene Form (M und M) trat.

Daß der Meister auch zu großartigen figurenreichen Darstellungen dramatischer Natur schon in verhältnismäßig jungen Jahren vorgeschritten ist, beweist sodann das mit Recht hochgepriesene Blatt der großen Kreuztragung (B. 21). Seine Technik ist noch durchaus jene freie, zeichnerische; die Typen erinnern in Formen und Ausdruck an die flandrischen Vorbilder; die Bildung der Gliedmaßen, Extremitäten und Gewandfalten zeigt ebenfalls noch nichts von den charakteristischen Zügen der späteren Zeit. Aber in der Entwicklung der Szene, in der Gruppierung und Verteilung der Massen auf die verschiedenen Pläne der Komposition, in der gewaltigen Entfesselung der Leidenschaften ist der Meister hier schon auf dem Gipfel seiner Kunst angelangt. Die Kriegsknechte mit ihren ans Groteske streifenden Physiognomien und eckigen Bewegungen sind echte Kinder der Passionsbühne. „In schroffem Gegensatz zu ihnen steht die Leidensgestalt des Heilandes, der im Niedersinken sein schmerzvoll brechendes Auge auf den Beschauer richtet und doch seine mit Milde gepaarte Würde bewahrt. Dieser Christustypus, die eigenste Schöpfung Schongauers, ist zugleich die früheste Verkörperung der modernen Empfindungsweise, welche in dem Erlöser in erster Linie den Repräsentanten der leidenden Menschheit sieht“ (Zeidlitz).

Als Arbeiten ungefähr der gleichen, immer noch frühen Zeit sind aus technischen Gründen folgende zu betrachten: das kleine Blatt mit Christus am Kreuz (B. 22), der stehende Christus am Kreuz mit dem Strahlennimbus (Gallison, S. 334), der kleinere heilige Sebastian (B. 60), die anmutige Gestalt der heiligen Agnes (B. 62) und eine der thörichtesten Jungfrauen in halber Figur (B. 57). In der Behandlung aller dieser Stiche wiegt noch der zeichnerische Charakter mit den kleinen runden Häuten in den Halbschatten vor.

Zu den letzten Werken der Übergangsperiode in den entwickelten Stil zählen die beiden Einzelfiguren der Verkündigung (B. 1 u. 2) und das herrliche Blatt des Todes der Maria (B. 33). Die Typen des Rogier van der Weyden und gewisse Nach-

klänge des grünlischen Ausdrucks der Köpfe lassen sich auch hier noch wahrnehmen. Die Kopie des Todes der Maria von Wenzel von Elmüh, welche das Datum 1111 trägt, und eine andere, im Jahre 1177 angefertigte Nachahmung des sicher nach dem „Tode der Maria“ entstandenen „Christus bei der Magdalena im Garten“ (B. 26), führen zu der Annahme, daß der „Tod der Maria“ in die Mitte der siebziger Jahre fällt. Dies ist der Termin, den wir überhaupt als den Wendepunkt in Schongauers Entwicklung anzunehmen haben. Der „Tod der Maria“, den Vasari preist, den manche für eines der letzten und reifsten Werke des Meisters erklärten, ist in Wahrheit die höchste Manifestation seiner Jugendkraft, reich und lebensvoll, wie keine zweite, von unbeschreiblicher Vollendung in allen Details, in den knöchernen, edigen Formen und den energischen Umrissen der Figuren den späteren Arbeiten mannigfach verwandt, und doch kein Werk jener völlig abgeklärten Individualität, wie sie aus den Schöpfungen der unmittelbar folgenden Epoche hervorleuchtet.

Das Hauptwerk dieser Epoche ist die Folge der Passion (B. 9—20). Um den Charakter derselben zunächst in technischer Hinsicht zu bestimmen, wie es der Standpunkt dieser Darstellung fordert, so besteht ihr Hauptunterschied von den Blättern der früheren Zeit in dem Hervortreten einer mehr sichereren Behandlungsweise an Stelle der zeichnerischen. Die zarte, durchsichtige Strichlage wird nicht mehr allein durch jene kurzen runden Häkchen verstärkt, welche das charakteristische Merkmal der Frühzeit Schongauers ansprechen, sondern daneben tritt zur Erzielung dunklerer Schatten die regelmäßige Kreuzschraffierung. Die Mischung von freier Zeichnung und Kreuzlage bildet das technische Kriterium der Passionsfolge. Auch in der bestimmteren, tieferen Föhrung des Konturs manifestiert sich die Technik als ausgeprobenere Grabstichelarbeit. — Hand in Hand mit diesen technischen Veränderungen geben die Umwandlungen in den Typen und in der Empfindungsweise. Die ersten zeigen sich frei von der flandrischen Beeinflussung. Maria wird nicht mehr mit gealterten Zügen, sondern in mädchenhafter Jugend Schönheit dargestellt; Joseph von Arimathea hat sich aus dem unbärtigen Greis in einen kräftigen jungen Mann mit Vollbart verwandelt. Die gestochene Passion geht in dieser Beziehung noch einen Schritt weiter als die gemalte des Museums zu Kolmar, welche auch etwas älteren Datums ist. „Manche Gestalten der gemalten Passion sind, wie es eine Vorliebe der Niederländer war, in Protatgewänder gekleidet. Schongauer hat die Protatgewänder von seiner Anferlichpassion entfernt und so wieder um einen Schritt weiter seine flandrischen Vorbilder verlassen“ (Burdhardt, S. 11 ff.). Auch im Faltenwurf der Gewänder steht der gemalte Entlus dem Rogier näher als die Anferlichpassion. Dort wiegen noch die flemlichen, knitterigen Falten vor, während hier die Faltenlage tief und häufig ist. — Dazu kommt endlich die mehr und mehr ins Weiche und Anendlich Sanfte gestimmte Empfindungsweise. Charakteristisch dafür ist vornehmlich der jugendlich milde Christus-typus „mit seinen weit geöffneten Augen unter hochgewölbten Brauen, mit dem breiten Nasenrücken, dem kleinen, zwischen aufgedrungenen Waden liegenden Munde, dessen Lippen kunstig hervorstechen, endlich dem zurücktretenden, mit starkem Bartwuchs bedeckten Kinn“ (Seidlitz). Unser umliegendes Beispiel, die Kreuztragung (B. 16), erläutert das Gesagte und gibt zugleich eine Andeutung von der dramatischen Lebendigkeit, von welcher die Passionsjenseen erfüllt sind (Abb. 13). Hier, wo die größten



13. Kreuztragung. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)

Gegenstände auf kleinem Raum zusammenstoßen, und wo es namentlich galt, die sanfte Hoheit des Erlösers ins hellste Licht zu stellen, werden seine Feiniger mit aller jener brutalen Roheit ausgestattet, welche in solchen Darstellungen das Erbe der deutschen Kunst ausmachte. — Wir führen als idyllisches Gegenstück dazu die anmutige kleine „Madonna im Hofe“ (B. 32) vor, ein etwa gleichzeitig mit der Passion entstandenes

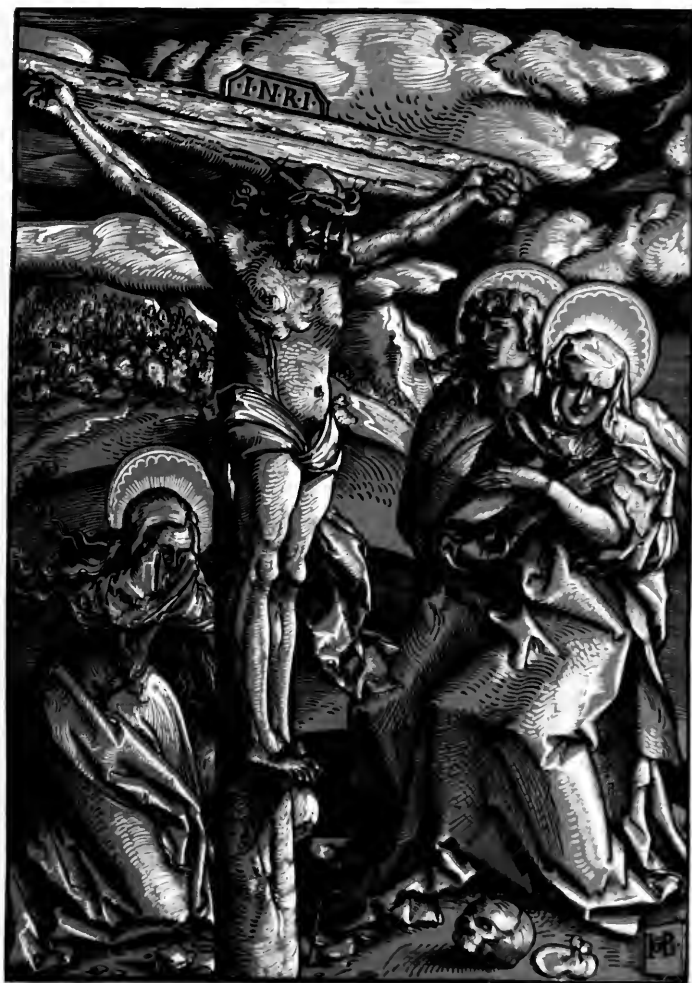


14. Madonna im Hofe. Kupferstich von Martin Schongauer
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett)

Blatt, welches für den Frauentypus des Meisters, wie er jetzt sich herausbildete, bezeichnend ist (Abb. 14). Die milde Freundlichkeit und sonnige Ruhe, welche über dem Ganzen ausgebreitet sind, geben die Grundstimmung des Meisters in dieser Epoche wieder. Hier zeigt auch die Formengebung schon alle für Schongauer charakteristischen

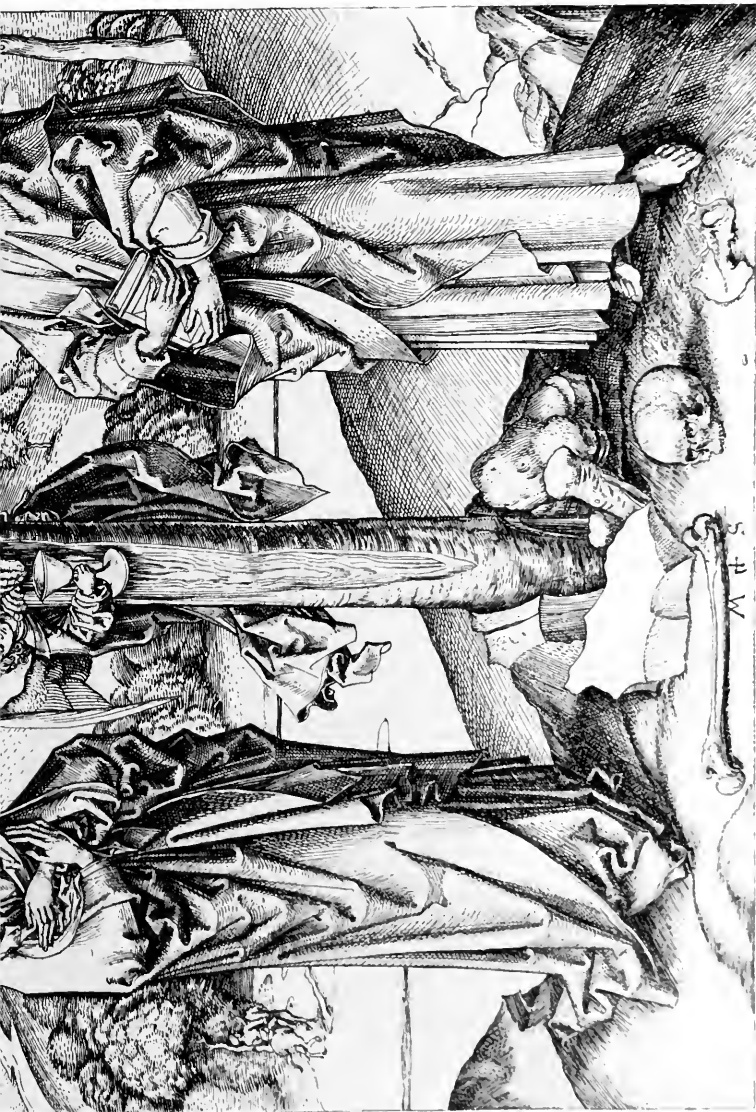
Eigentümlichkeiten: das rundliche Gesichtsoval mit der hohen klaren Stirn, die Schlauffheit der Gliedmaßen, die langen, knöchernen Finger, die edigen, tiefen Gewandfalten. — In dieselbe Kategorie gehören: die kleinere Geburt Christi (B. 5), die Taufe Christi (B. 8), der schon erwähnte „Christus mit der Magdalena“ (B. 26), der heilige Laurentius (B. 56), der Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (B. 23) und die Apostelfolge (B. 31—45). Von der letzteren gilt jedoch, was auch von der Passion zu sagen ist, daß einzelne Blätter nicht gleichzeitig mit den übrigen oder nicht ohne Zuthun von Gehilfen Händen entstanden sind, wie sich aus der Vergleichung ihrer technischen Eigentümlichkeiten ergibt. — Auf allen Stichen seiner mittleren Zeit bedient sich Schongauer des Monogramms mit dem in die Breite gezogenen, mit kurzem mittleren Winkel ansgetatteten M, wie es die beiden von uns reproduzierten Beispiele zeigen.

Die letzte Epoche von Schongauers Thätigkeit, welche in die erste Hälfte der achtziger Jahre fällt, ist die seines vollkommen abgethärten, zur höchsten Feinheit und Meisterschaft herangereiften Stiles. In technischer Hinsicht wird die hierher gehörige Gruppe seiner Stiche durch die mehr und mehr vorwiegende, schließlich allein herrschende Kreuzschraffierung charakterisiert. Aus dem Zeichner ist jetzt ein virtuoser Stecher geworden, der eine bisher unerreichte Scala von Tönen, vom tiefsten Schatten in malerischer Abstufung bis zum hellsten Licht, hervorzubringen und zu beherrschen weiß. Die Formen runden sich zur lieblichsten Anmut und Weichheit ab. In der Gewandbehandlung treten besonders die sogenannten Augen, jene runden Tiefen in den Faltenenden, wie sie n. a. auch für Peruginos Faltenwurf so bezeichnend sind, als neues Element hervor. Den Übergang zu dieser Gruppe bilden die späteren Blätter aus der Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—86) und die köstlichen, ins Rund komponierten Wappenschilder (B. 96—105), unter denen besonders die mit weiblichen Figuren von höchster Zierlichkeit und Schönheit sind; die wilde Frau mit dem Kinde (B. 100) ist nach der „Tier-Dame“ aus dem kleineren Kartenspiel des Meisters E. S. komponiert, und zwar nach Lehrs (Repertor. XI, 56) die einzige „direkte Nachahmung“ jenes Monogrammistens, welche sich im Werke Schongauers nachweisen läßt. — Ferner gehören in diese Reihe: der segnende Christus (B. 68), der thronende Christus (B. 70), die Anbetung der Könige (B. 6) und das anmutige Blatt mit der Verkündigung (B. 3), auf welchem der Kopf des Engels Gabriel, einer jener lieblichen, für den Meister so bezeichnenden Engelsköpfe mit dem reichen wallenden Lockenhaar und den entwickelten, seelenvollen Zügen, durch Feinheit und Vollendung besonders ausgezeichnet ist; von dem letzterwähnten Blatt existiert eine Kopie, welche die Jahreszahl 1485 trägt. — Den höchsten Rang in der spätesten Entwicklungsphase des Meisters nehmen folgende Blätter ein: der große Christus am Kreuz (B. 25), ebenso hervorragend durch die von tiefer Empfindung besetzten Figuren, wie durch den reichen, malerisch abgestuften landschaftlichen Hintergrund, sodann das von uns (Abb. 15) reproduzierte herrliche, lebenatmende und poesievolle Blatt mit dem heiligen Johannes auf Patmos (B. 55), die vier vielleicht als Vorlagen für Goldschmiede aufzufassenden Evangelisten-symbole (B. 73—76) mit dem besonders charakteristischen, von stiller Seligkeit erfüllten Engel des Matthäus, dann der heilige Michael (B. 58), die edle, schöngewandete Gestalt der heiligen Katharina (B. 65), die kleine stehende Madonna (B. 27), der heilige Antonius



Christus am Kreuz.
Holzschnitt von Hans Baldung Grien





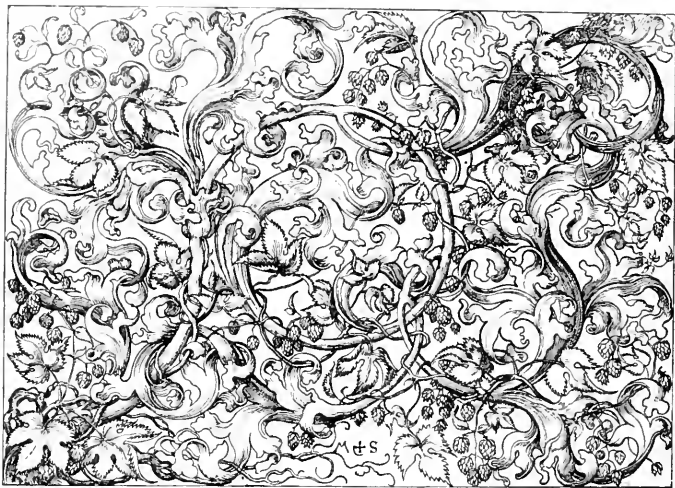
St. Martin am Kreuz, Kupferstich von Martin Zborjanec
1871 in Wien





15. Johannes auf Patmos. Kupferstich von Martin Schongauer.
(Goldbibliothek in Wien.)

der Eremit (B. 16), der heilige Augustinus (B. 61), die in Abb. 17 vorgeführten sich prügelnden Lehrlingen (B. 91) u. a. Auch die beiden größten von Schongauers Ornamentstichen, der Bischofsstab (B. 106) und das Rauchsaf (B. 107), werden mit gutem Recht in die Schlussperiode des Meisters verlegt, weil sie dessen herrliche Virtuosität in ihrem vollen Glanze zeigen.



16. Tourenament mit Hopen. Kupferstich von M. Schongauer.
(Köföbibliothek in Wien.)

Mag auch über manches Einzelne in dieser Aufeinanderfolge der Stiche Schongauers bei der Feinheit und Schwierigkeit der Unterscheidungen immer noch Streit bestehen: im Ganzen ist sie auf äußere und innere Gründe fest gestützt. Wir sehen den Künstler aus der Unbehilflichkeit und Gebundenheit zu dramatischem Leben und sicherer Meisterschaft heranwachsen, und endlich ein Ideal von jener sanften, still beseligten Schönheit hervorbringen, wie es dem Genius des ausflingenden Mittelalters

entsprach. Der männliche Ernst, die Gedankentiefe der Epoche Dürers und Luthers fehlen ihm noch; es fehlt ihm auch das volle Register malerischer Kraft. Aber was aus der erst halberwachten Volksseele seines Jahrhunderts an echter Empfindung sich künstlerisch verklären und mit dem freien Blick in die Natur, wie die Flandrer ihn erschlossen, harmonisch verbinden ließ, das hat er in seiner Weise vollendet ausgeführt. Er bleibt ein Stolz unserer Nation für alle Zeiten.



17. Zwei prügelnde Jehrjungen. Kupferstich von M. Schongauer.
(Köföbibliothek in Wien.)

Es ist urkundlich nachgewiesen, daß sich Martin Schongauer die letzten Jahre seines Lebens in Breisach niedergelassen hat (L. Burdhardt, a. a. O. S. 67) und sehr wahrscheinlich, daß er dort vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, mit der Ausführung von malerischen Aufträgen beschäftigt gewesen ist. In einer Baseler Gerichtsurkunde






18. Kreuzabnahme. Kupferstich von Ludwig Schongauer
(Wien, Albertina.)

vom 15. Juni 1489 heißt es ausdrücklich: „Martin Schongauer der Rolter burger zu Brisach.“ Die Kupferstecherwerkstatt, in der auch früher schon, zur Zeit des vielach in Anspruch genommenen Meisters, Gehilfen- und Schülerbande tätig waren, mag in Kolmar zurückgeblieben sein. Ludwig Schongauer, ein (wahrscheinlich älterer Bruder Martins, früher in Ulm ansässig, seit 1486 Bürger von Augsburg, ließ sich

nach dem Tode Martins in Stolmar nieder und übernahm 1492 den Betrieb der Werkstatt (D. Burdhardt, a. a. D. S. 76 ff.). Während von Ludwigs Malereien, trotz mannigfacher Spuren seiner ausgedehnten Tätigkeit, bisher nichts mit Bestimmtheit hat ermittelt werden können, liegen uns eine Anzahl von Stichen mit dem Monogramm L & Z vor, welche ihm zugeschrieben werden dürfen (Passavant, P. Gr. II, S. 115 ff.). Es sind Arbeiten einer etwas unsicheren Hand, welche jedoch eines individuellen Gepräges nicht ermangeln. Die Technik ist durchaus zeichnerisch, mit unregelmäßig geführten Kreuzschraffierungen; die Wirkung hat etwas Zerfahrenes. Von entwickelter Perspektive finden wir noch keine Spur, und auch die Zeichnung, besonders der Extremitäten, läßt vieles zu wünschen übrig. Das durch seinen Gegenstand erheblichste unter den monogrammierten Blättern Ludwigs, die Kreuzabnahme, finden die Leser nach dem einzigen, bisher bekannt gewordenen Abdruck (in der Albertina zu Wien) umstehend reproduziert (Abb. 15). Es giebt von dem herben, realistischen Wesen des Meisters einen klaren Begriff. Mit Martins Art und Kunst hat es nichts zu schaffen. Die übrigen Stiche Ludwigs geben fast ausschließlich Darstellungen aus dem Tierleben von zum Teil recht gelungener Charakteristik.

Ob auch das unvollendet gebliebene große Blatt der „Jakobschlacht“, welches unter Martin Schongauers Arbeiten figuriert (B. 53), dem Bruder zuzuschreiben ist, wie D. Burdhardt will (a. a. D. S. 51 ff.), bleibt bei der Verschiedenheit von den monogrammierten Stichen Ludwigs für uns noch zweifelhaft. Jedenfalls aber ist die „Jakobschlacht“ eine Werkstattarbeit, an deren Ausführung Martin unmöglich beteiligt gewesen sein kann und die wir uns ganz gut auch erst nach des Meisters Ableben entstanden denken können. Die „Lahmheit in Stellungen und Gesichtsausdruck“ und die auf keinem echten Stiche Martins nachweisbare Form des Monogramms zeugen für diese Auffassung, wie schon Seidlitz richtig bemerkt hat (a. a. D. S. 175). — Den sonstigen Arbeiten der Gesellenhände weiter nachzugehen, wäre müßig. Auch von den zahlreichen Kopisten und Nachempfindern kann hier nicht im Einzelnen die Rede sein. Es genügt für unseren Zweck, zu konstatieren, daß der Einfluß von Schongauers Kunst und Technik auch nach des Meisters Tode noch Dezennien lang in Wirkung blieb und sich nicht nur auf die Kreise der oberdeutschen Schulen, sondern auch auf entlegene Gebiete, namentlich auf den Niederrhein erstreckte, wie speziell die Arbeiten der Monogrammisten

·B·A·R·, H·B·, L·, , des Urhebers der geistvoll phantastischen „Verführung Christi“ (B. VI, 361, 1), welcher zu den bedeutendsten Stechern seiner Zeit gehört, u. a. beweisen. — Einzelne dieser Nachfolger und Schüler erhoben sich durch ihr Talent zu einer freieren Stellung; einigen hat man daher auch bestimmte Namen gegeben, welche jedoch sämtlich noch der wissenschaftlichen Begründung entbehren.

So vornehmlich bei Albrecht Glockendon und Wolf Hammer, wie die Träger der Monogramme  und  genannt zu werden pflegen. Der erstere nimmt unter den Schülern Martin Schongauers die erste Stelle ein. „Er kommt seinem großen Vorbilde in Zeichnung und Stichweise sehr nahe. Seine Stiche zeichnen sich in frühen Drucken durch einen nur ihnen eigentümlichen feinen Silberton aus, und auch abgesehen von den Kopien nach Schongauer, die er mit einer für seine Zeit ungewöhnlichen Genauigkeit ausführte, zeigt er sich in eigenen Kompositionen als ein

bedeutender Künstler.“ — „Besonders charakteristisch, neben den geraden, in Häuten endigenden Knickfalten, sind für ihn die Köpfe mit dem am Schädel eng und glatt anliegenden Haar, das an den Schläfen in übertriebener Lockenfülle nach beiden Seiten flattert.“ Tiefe von Lehrs (Repertor. IX, 1) gegebene Charakteristik paßt zunächst vollkommen auf den tatsächlich dem Martin Schongauer zugeschriebenen größeren heil. Georg (B. 52), den wir daher mit Entschiedenheit dem Monogrammisten A. G. vindizieren müssen. Außerdem gehören ihm noch fünf unbezeichnete Stiche an: ein Christus am Kreuz und vier Wappen der Domkapitel und Kirchenfürsten von Würzburg und Eichstätt, welche sich zum Schmud dortiger Missalien von 1179, 1181 und 1452 verwendet finden. Sie fallen offenbar in die frühe Zeit des Meisters. Seine späteren Arbeiten tragen sämtlich das Monogramm. Wir erwähnen von den selbständigen Kompositionen das anmutige Blatt mit der Anbetung der Könige (B. 1), den Gefreuzigten (B. 14) und die in vier Plattenzuständen bekannte Folge von zwölf Blättern zur Passion (B. 2—13), welche teilweise, wie jetzt sehr selt, für die gemalte Reihe von sechzehn Darstellungen aus dem Leben Maria und der Passion im Museum zu Kolmar als Vorbilder gedient haben. In der Anbetung der Könige und bei dem Gefreuzigten wollte Waagen*) Anklänge an Rogier wahrnehmen. Unter den Schongauer-Kopien des Monogrammisten A. G. seien der Tod Maria und die Doppelfolge der klugen und der thörichten Jungfrauen hervorgehoben. — Der Monogrammist **W. H.** erweist sich als ein Handwerksgehilfe des Meisters A. G., der teils dessen Stiche, teils die Blätter Martin Schongauers ziemlich ungeändert kopierte und auch aus Motiven anderer Zeitgenossen und Vorläufer, zum Teil aus Blättern des Meisters E. Z. sich Material zu neuen Stichen holte. Unter seinen Arbeiten nach Martin Schongauer ist vornehmlich die Kopie der großen Kreuztragung (B. 21) bemerkenswert, von welcher das Dresdener Kabinett den einzigen bisher bekannt gewordenen Abdruck besitzt. Die Platte wurde von dem Monogrammisten A. G. später aufgestochen und in diesem Zustande kommt das Blatt häufig vor. — Als Beispiel der Abhängigkeit des Monogrammisten W. H. von dem Meister E. Z. hat das auch gegenständlich sehr merkwürdige Blatt des Liebesgartens ein besonderes Interesse.** Einzelne Züge sind direkt dem Vorgänger entlehnt, das meiste ist demselben frei nachgebildet. Verglichen mit der Darstellung desselben Gegenstandes durch den oben besprochenen „Meister der Liebesgärten,“ sehen wir die Kunst in der Schilderung des äußeren Lebens, der Sitten, Trachten und Umgangsformen der Zeit, vor allem aber in der Vertiefung und Abstufung des Raumes hier bedeutend vorgeckritten. Während sich die Vorgänge dort auf einem teppichartig behandelten Zielengrunde abspielen, gewährt uns die Darstellung hier ein mannigfaltig gegliedertes landschaftliches Bild. Über den Burgboj hinweg, in welchem eine Anzahl sturghaft gekleideter Herren mit ihren Damen sitzen, blicken wir hinunter in ein Flußthal mit Badenden und Schiffen, und über ein weites Feld, auf dem sich Krieger im Waffenhandwerk üben; links irrt ein Reiter mit einer Dame hinter sich dem Liebesgarten zu; den Hintergrund fallen pyramidal gestaltete Berggruppen.

*) Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, II 1867, S. 278 ff.

**) In Lichtdruck abgebildet von H. G. Gutschmidt, Die Kunst für alle, Taf. 13.

Das nämliche Bestreben, den Raum perspektivisch zu vertiefen und so zu einer bildartigen Wirkung zu gelangen, beherrscht auch das nebenstehend (Abb. 19) reproduzierte Blatt des Monogrammisten **LÄN.** mit dem heil. Georg (Passavant, *B. Gr.* II, 175, 1), offenbar ebenfalls das Werk eines oberdeutschen Steders, welcher namentlich in der Zeichnung des Pferdes seine unverkennbare Abhängigkeit von Martin Schongauer verrät. Der Blick schweift auch hier in eine bergige, mit Burgen und Ortschaften besetzte Ferne, in deren Tiefe links ein Gewässer sich ausdehnt. Baulichkeiten, Bäume, Figuren u. s. w. sind in den Größenverhältnissen und in der Behandlung der Raumabstufung angepaßt. Im Vordergrund der Kampf mit dem Drachen, dem die Prinzessin mit lebhaftem Gesus zuschaut. Links in der Felshöhle ein Gerippe, an welchem ein Wolf nagt. In der Mitte vorn, zwischen Totenkopf und Knochen, das Monogramm des Steders. — Fr. v. Bartsch*) wollte den Urheber des Blattes auf Grundlage des unendlich monogrammierten Exemplars dieser Darstellung mit dem ohne Grund Hans von Windheim benannten Steder identifizieren, der dem Meister des heil. Georg allerdings nahe steht, sich aber mit ihm an Geschicklichkeit nicht messen kann.

Zu den geistig bedeutendsten und auch in stederischer Hinsicht ausgezeichnetsten Schülern des Kolmarer Meisters gehört unstreitig der leider gleichfalls dem Namen nach bisher unbekannte oberdeutsche Monogrammist **B M.**, von dem wir in dem beigegebenen Stich des Johannes auf Patmos eine seiner trefflichsten Leistungen reproduzieren. Erfindung, Ausdruck und Behandlung zeugen für ein starkes und selbständiges Talent, welches jedoch seinen geistigen Zusammenhang mit Schongauer nicht verleugnen kann. Der Vergleich mit dessen oben abgebildeter Komposition desselben Gegenstandes ist nach beiden Seiten hin von großem Interesse. Das Werk des Meisters **B M.**, welches bei Bartsch (VI, 392) nur vier Nummern zählt, ist neuerdings ungefähr auf ein Duzend Blätter angewachsen**), und bei der unzweifelhaften Genialität des Steders, die sich u. a. auch in der freien, leicht skizzierenden Art seines Vortrags fundgiebt, dürfen wir vermuten, daß es ein noch viel reicheres gewesen ist. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehören vornehmlich noch die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (B. 2) und das ungewöhnlich große Blatt mit dem „Urteil Salomonis“ (B. 1), mit Figuren bis zu 24 cm Höhe.

Sicher oberdeutsch ist auch der Monogrammist **MZ.**, um dessen Persönlichkeit und Werk im übrigen ein ganzer Legendenkreis sich angesammelt hat. Man nannte ihn Martin Zafinger (oder Zafinger), Mathäus Zafel, Zingel, Zinf, Zwißopf, ohne daß für irgend einen dieser Namen auch nur der Schein einer urkundlichen Begründung aufzufinden wäre. Auch daß er ein Münchener von Geburt gewesen sei, steht als Hypothese rein in der Luft, weil es durchaus nicht bewiesen ist, daß die beiden großen Stiche „Der Ball“ und „Das Turnier“ (B. 13 u. 14), in welchen man Darstellungen der bayerischen Hauptstadt aus der Zeit und vom Hofe Herzog Albrechts IV. hat erkennen wollen, auch wirklich dorthier entnommen sind. Nur so viel steht fest, daß

*) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Wien 1854, S. 131, Nr. 1517.

**) Passavant, *B. Gr.* II, 124—126; Lehrs, Katalog d. German. Museums, S. 32, Nr. 135.




Johannes auf Patmos Kupferstich, oberdeutsch. Berlin 1800. 6/1



19. Der heil. Georg mit dem Drachen. Kupferstich vom Meilen v. d. v.
Georg. Kömigl. Kupferstichdruckerei

der Urheber dieser beiden figurenreichen Stiche und einer Anzahl kleinerer Blätter, welche das angegebene Monogramm und die Daten 1500, 1501 und 1503 tragen, zu den interessantesten und selbständigsten Vertretern der deutschen Kupferstecherei von der Wende des Jahrhunderts zählt. Seine Domäne ist nicht das Andachtsbild, nicht der verklarte Schmerz der Passionsdarstellung. Es sind vorwiegend Marterszenen voll ausgesprochen realistischer Details und weltliche Motive von ganz moderner genrehafter Färbung, welche ihn beschäftigen. Dabei legt er ein großes Gewicht auf die Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe, welche mit ihren zackigen Felsen, zart nurriessenen Baulichkeiten und schlanken Tannenbäumchen an Altdorferische und Dürer'sche Motive gemahnen; nur daß das Ganze hier noch nicht völlig abgeklärt und harmonisch

ist. Die Behandlung der kleineren Stiche des  zeichnet sich durch ungemein zarte Konturierung und Modellierung aus; in einzelnen Blättern, wie der „Umarmung“ (B. 15), erzielt der Meister einen ganz modernen malerischen Reiz. Derber ausgeführt sind die beiden großen Darstellungen, welche als Kostüm- und Sittenbilder zu den wertvollsten Denkmälern ihrer Zeit gehören.

Trocken und langweilig erscheint uns hierneben der stofflich und zeitlich verwandte *Maier* von Landsbunt (Bartsch VI, 362 ff.; Passavant II, 156 ff.), dessen datierte Stiche die Jahreszahl 1499 tragen. Nur wenige seiner Gestalten sind in den Köpfen von individueller Charakteristik, die Körper und Gewänder meist so flach und roh, daß sie wie für Kolorierung berechnet erscheinen. Einige Blätter finden sich denn auch mit einem braunen oder grünlichgrauen Ton gedeckt und die Lichter darauf mit Weiß gehöht, so daß sie die Wirkung von Clair Obscur oder von Handzeichnungen machen. So z. B. „Simson und Delila“ (B. 3) in den Abdrücken der Wiener Hofbibliothek und des Städtischen Instituts zu Frankfurt a. M. Von gegenständlichem Interesse ist besonders das große Blatt der „Todesstunde“ (B. 10), auf welchem Freund Hein mit gespanntem Bogen unter drei im Hofe scherzenden Liebespaaren sich sein Opfer holt.


Zu die Reihe der minderen Talente gehört auch der vielumstrittene Meister W, nach jetzt wohl sicher stehender Ermittlung identisch mit dem Stecher „Wenceslavs De Olomocz“, wie der Name auf seinem nach M. Schongauer kopierten Blatt mit dem „Tode der Maria“ (B. 22) lautet. Dieser Wenzel von Olmütz*) hat in seiner früheren Zeit eine ganze Reihe von Stichen des Kolmarer Meisters, dann den sogen. Meister des Hausbuches von 1480, später mit Vorliebe Dürer kopiert. Er ist ein geschickter Techniker, aber kein Künstler von ausgesprochener Individualität. Besonders kenntlich macht er sich durch die „wulstige Draperiebehandlung“ und durch die Arbeit „mit trümmen Strichen, die sich weniger der Schongauer'schen als der des Meisters von 1480 anschließt;“ und zwar zeigt er durch seine ganze, etwa zwanzig Jahre ausfüllende Kopistenstätigkeit immer die gleiche Hand; „natürlich erscheint dieselbe in den nach Dürer ausgeführten Arbeiten teils durch die Bedenksamkeit der Vorlagen

*) Die von Bartsch, P. Gr. VI, 317 begründete Urheberchaft dieses Stechers für sämtliche mit W bezeichneten Stiche wurde neuerdings durch B. Schmidt, *Kunstchronik* XXII (1887), Sp. 193 ff., und durch M. Lehrs, *Katalog d. German. Mus.* S. 34 ff. in überzeugender Weise bestritten. Alle anderen Deutungen des Monogramms, z. B. die auf Wolgemuth oder auf dessen Werkstätte, dürfen hiernach als beseitigt angesehen werden.



20. Der heil. Paulus. Kupferlich vom Meister B.
(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.)


gehoben, teils durch die lange Übung geschickter“ (B. Schmidt). Von seinen Arbeiten nach Schongauer seien beispielsweise die „Geburt Christi“ (B. 4) und der „Schmerzmann zwischen Maria und Johannes“ (B. 69), von denen nach Dürer der „Traum“ (B. 76), der „Spaziergang“ (B. 94) — beide im Gegensinn — und der „Raub der Amymone“ (B. 71) namhaft gemacht. — Bisher noch unermittelt ist der Ursprung seines merkwürdigen satirischen Blattes „Roma Caput Mundi“ (Passav. II, 135, 71). — Die Art seiner Technik und Gewandbehandlung zeigt der nunstehend (Abb. 20) reproduzierte Stich des heil. Paulus (B. 28). — Von besonderer Schönheit und Sauberkeit der Ausführung sind seine verschiedenen Stiche von Sakramentshäuschen im gotischen Stil, zierliche Baldachine mit Zieralttürmchen, bisweilen mit kleinen Figuren ausgestattet und offenbar zu Vorlagen für Goldschmiede bestimmt. Eines der schönsten darunter ist das Baldachintürmchen, welches in seinem oberen Teil die kleine Figur des stehenden Heilands zu Füßen des Kreuzes und weiter unten die etwas größere Gestalt der Madonna mit dem Kinde zeigt (B. 54). Unterhalb der Madonna, am Mittelpfeiler, steht das Monogramm W. — Zu einem anderen ähnlichen Sakramentshäuschen gehört auch ein kleiner sechseckiger Grundriß (Lehrs a. a. O. S. 35, Note 3).

Gleichfalls als Vorlage für Werkmeister gedacht ist der interessante Stich eines Weibbrunnensfels mit dem Wedel, welcher das Monogramm  S, wahrscheinlich das Meisterzeichen Jörg Syrlins d. J. trägt (B. VI, 314, 1). Während nämlich Jörg Syrlin d. Ä., des Jüngeren Vater, bekanntlich das herrliche Chorgefühl des Münsters von Ulm schnitzte, wird die Erfindung des achteckigen, mit spätgotischem Ast- und Laubwerk verzierten Weihwasserbeckens daselbst dem jüngeren Jörg Syrlin zugeschrieben, und der angegebene, von uns reproduzierte Stich (Abb. 21) stimmt mit dem ausgeführten Gerät so vollkommen überein, daß die Annahme der gleichen Autorschaft für beide durchaus gerechtfertigt erscheint. Unter den Münstervisierungen von Ulm findet sich auch ein Blatt mit dem Namen Jörg Syrlins und dem Datum 1496, welches ganz daselbe Monogramm wie der Stich trägt. Es muß sich dabei um den jüngeren Meister handeln, weil die Tätigkeit des Vaters nur bis 1493 nachweisbar ist. Wir haben somit den jüngeren Jörg Syrlin, Bildschnitzer von Ulm (geb. 1455), den deutschen Kupferstechern vom Ende des 15. Jahrhunderts beizugesellen. Ein zweites, mit gleicher Chiffre versehenes Blatt desselben Meisters, eine achteckige Platte mit einer geometrischen Zeichnung (Abb. 22), besitzt das British Museum.* Offenbar ist darin der Grundriß des Weihwasserbeckens zu erblicken.

Jörg Syrlin ist übrigens nicht der einzige Meister, welchen die Bildnerei der damaligen Epoche zu dem Kontingente der deutschen Kupferstecher stellt. Auch Veit Stof, der berühmte Urheber des Englischen Grusses in der Lorenzkirche zu Nürnberg, war nach Neuböckers Angabe nicht bloß Bildschnitzer, sondern auch Maler, Zeichner und Kupferstecher. Passavant (II, 153 ff.) hat zu dem bei Bartsch (VI, 66 ff.) nur drei Blätter umfassenden Werk des Meisters noch neun andere Stiche hinzugefügt und eine im wesentlichen zutreffende Charakteristik seiner Eigenart gegeben. Seine

* W. H. Willshire, Catalogue of early prints in the British Museum, London 1883, II, 253, 735; *Kunstchronik*, XIX (1884), Nr. 23, 30 und 36.

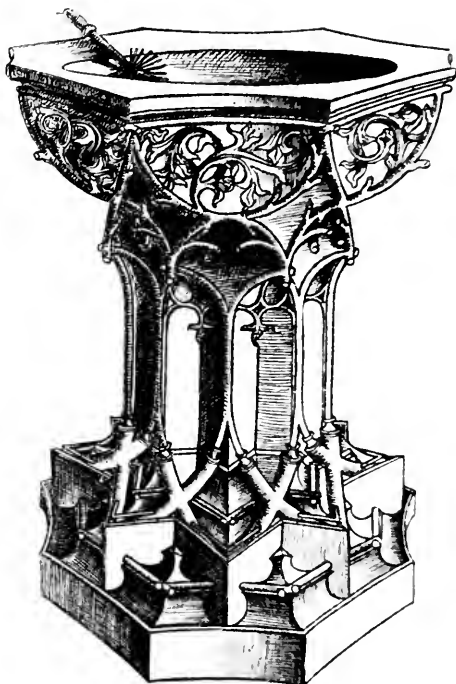
Technik ist mehr materisch als im strengen Sinne kupferstecherisch und macht daher bisweilen einen etwas unsicheren Eindruck; auch sind die Drucke häufig ungenügend. Im übrigen macht sich auch hier der feine, verständnisvolle Zeichner geltend, den die Skulpturen des Veit Stoss bekunden, und Ausdruck wie Bewegung der Gestalten haben oft die größte Lebendigkeit. Mit dem Zeichen auf des Meisters Bildwerken stimmt

das Monogramm  (Fitus Stoss) überein. Wir machen als eines der Hauptblätter die „Auferweckung des Lazarus“ (B. 1) namhaft.

Bei den hier zuletzt besprochenen Stechern ist der Schuleinfluß Martin Schongauers natürlich nur im weiteren Sinne des Wortes aufzufassen. Dasselbe gilt in noch verstärktem Maße von der Gruppe der niederdeutschen Künstler, mit welcher wir die Betrachtung der Stecher des 15. Jahrhunderts abschließen. Der Kolmarer Meister war auch für sie das leuchtende Vorbild; manche seiner Kompositionen wurden von ihnen kopiert oder in Hauptzügen benutzt. Aber von einem direkten Zusammenhange mit Schongauers Werkstatt, wie er in so vielen unbestimmbaren Blättern anonymen Autoren jener Epoche deutlich zu Tage tritt, kann hier nicht die Rede sein. Überdies ist neben dem deutschen Element auch das niederländische wahrzunehmen. Manche dieser niederdeutschen Stecher erscheinen uns wie geistige Erben der flandrischen Malerschule. Bei einzelnen macht sich das niederländische Wesen so energisch geltend, daß wir an ihrer deutschen Abkunft zweifeln dürfen.

An die Grenze Hollands, nach Zwolle, weisen die Zeichnungen der Blätter eines niederrheinischen Meisters, welcher nach dem seiner Ciffre beigefügten Zeichen auch wohl der „Meister mit dem Schabeisen“ genannt zu werden mag.

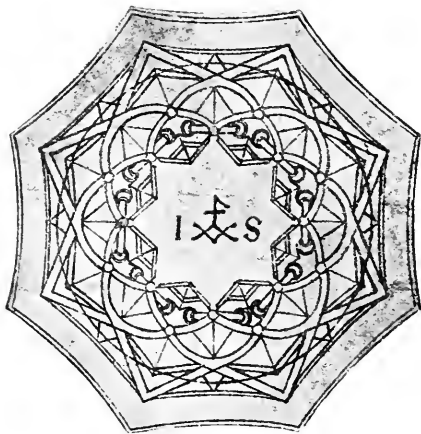
G. v. Rusow, Rasterh. u. Folgt.



I  S

21. Weihwasserbecken im Ulmer Münster. Kupferstich von Georg Zettl in d. J. Hofbibliothek in Wien

Er wird für identisch gehalten mit dem Meister Johann von Köln, welcher eine Zeitlang auf dem Agnetenberg bei Zwolle, dem frommen Zufluchtsorte des Thomas a Kempis, ansässig gewesen sein soll (Passavant II, 178 ff). Die Beschriftung Zwoll (= Zwollensis, fälschlich Zwoit gelesen), welche die Stiche des Künstlers tragen, zeugt wohl unzweifelhaft für eine längere Anwesenheit desselben in dem holländischen Städtchen. Einige seiner Kompositionen tragen den unverkennbaren Stempel der niederländischen Schule, andere weisen auf westfälische Vorbilder hin. Der künstlerische Wert der Blätter ist ein sehr ungleicher, ihre Durchbildung, namentlich in den oft beisspiellos rohen und knolligen Extremitäten, im ganzen recht mangelhaft, wenngleich in technischer Hinsicht stets höchst fleißig und von metallischer Festigkeit. Zu den sorgfältigsten behandelten Stichen gehört die große „Anbetung der heil. drei Könige“ (B. 1), zu den empfindungs-



22. Grundriß zu dem Weihwasserbecken von Jörg Zvelin.
(London, British Museum.)

vollsten die „Trauer um den Leichnam Christi“ (B. 7). Ein charakteristisches Blatt, in seinem derben, doch würdevollen Realismus, ist der stehende Erlöser, der den linken Fuß auf die Weltkugel setzt (B. 8). Originell in Auffassung und Komposition sind der „heil. Christophorus zu Pferd, mit dem Christuskind auf der Schulter“ (B. 12), der „heil. Georg mit dem in der Luft schwebenden Drachen“ (B. 13), der „Jüngling und der Pilger“ (B. 16) und die als Darstellung eines antiken Stoffes besonders beachtenswerte, freilich sehr unschöne Komposition des Kentaurienkampfes (Pass. 77). Der Gesamteindruck des Werkes ist kein unbedeutender.

Harmonischer und erfreulicher wirken freilich die Stiche des zweiten hierher gehörigen Meisters, welcher die entschiedensten Einwirkungen von der flandrischen Kunst erfahren hat, des geistig wie technisch gleich hoch zu schätzenden Franz von Bochoft, wie seine Chiffre F V B gewöhnlich gedeutet wird; allerdings ohne jeden haltbaren Beweis, da uns verbürgte Nachrichten über seine Geburt und seinen Aufenthalt in jener westfälischen Stadt fehlen. Der Meister hat sich mit dem Studium Schongauers eingehend beschäftigt, wie seine treffliche Kopie von dessen „Verführung des heil. Antonius“ beweisen kann. Aber noch näher standen dem Niederdeutschen offenbar die Meister Dirk Bouts und Rogier van der Weyden; in manchen seiner Blätter, wie z. B. in dem „Urteil des Salomo“ (B. 2) und der von uns mitgeteilten „Verkündigung“ (B. 3) erkennt man deutlich den Einfluß ihrer Vorbilder. Das Beispiel giebt auch einen klaren Begriff von dem fein gebildeten Geschmack, der zarten Empfindung



Die Verkündigung Mariæ. Holzdruck v. A. P. 2.

Veron. Jense. August. 1518.

und der minutiösen Sorgfalt in der Ausführung aller Details, welche die besseren Arbeiten des Meisters kennzeichnen. Durch das Fenster dringt das helle Sonnenlicht und durchwärmt das trauliche, mit zierlichem Gerät und geschmigten Möbeln ausgestattete Gemach. Wir glauben eine Vorstufe zu Dürers „Hieronymus im Gehäus“ vor Augen zu haben.*) Bei diesem Stecher tritt auch das Bestreben, den Gewandstoff als solchen technisch zu charakterisieren, bisweilen mit dem glücklichsten Erfolge hervor. Damit verbindet sich ein oft überraschend klarer und frischer Druck, wie wir ihn beispielsweise an dem Exemplar des „Jacobus major“ (B. 8) der Wiener Hofbibliothek bewundern können.

Daß „Franz von Bocholt“ sich bei Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern bereits hoher Schätzung erfreute, beweist n. a. sein niederdeutlicher Stammesgenosse, der Bocholter Kupferstecher Israhel van Meckenem († 1503), welcher verschiedene Platten des Meisters F V B retouchiert, auf einigen derselben das unirrungliche Monogramm durch das seinige ersetzt hat. Dieser vielgenannte und höchst produktive Mann erscheint überhaupt als der Typus des gewerbmäßig arbeitenden Kupferstechers jener Zeit. Unter den etwa fünfhundert Blättern, auf welche sich Israhels Werk beläuft**), ist kaum eines als Originalkomposition von seiner Hand zu betrachten. Es sind sämtlich Reproduktionen oder Kopien nach Gemälden, Zeichnungen und Studien anderer Meister oder auch Kompositionen, in denen einzelne Motive aus älteren Stichen verwendet und mit außerweilig entlehnten Figuren zusammengestellt sind. Obwohl kein ungeschickter Techniker, wie dies bei seiner großen Produktivität erklärlich erscheint, erweist er sich doch in der Zeichnung recht ungenügend, geist und geschmacklos, und höchstens zum Ausdruck eines derben Humors fähig, aber jeder feineren Empfindung bar. Am besten gelingen ihm Porträts. Auch ornamentale Gegenstände, Kirchengeräte u. dergl. hat er nicht ohne Verständnis dargestellt. Charakteristisch für ihn ist die längliche Gesichtsförm mit dem „kleinen, etwas sanftlich herabgezogenen Mund, dessen Breite gewöhnlich der Nasenspitze entspricht.“ — „Dieser stereotome Zug, der noch durch zwei von den Nasenflügeln bis über die Unterlippe hinausreichende Schattenfalten verstärkt wird, verleiht den Gesichtern das Aussehen von zusammengedruckten Gummitöpfen.“ Auch in der Musterung der Gewänder findet sich ein für Israhel charakteristisches Element. „Dieses Stoffmuster besteht in der Regel aus einem sechsstrahligen Stern, der rings von sechs halbkreisförmigen Linien, die sich indes nicht berühren, umschlossen wird.“ ***)

Unter den Gemälden hervorragender Meister, welche in Israhels Kupferstichen wiederkehren, sind in erster Linie die vier Augsburger Tombbilder des älteren Hans Holbein zu nennen. Sie decken sich mit vier Stichen aus Meckenems Folge des Marienlebens (B. 30, 31, 32 u. 37), und Holtmann Holbein, 2. Aufl. II, 45, erkannte unzweifelhaft richtig, daß der Stecher nicht die Bilder selbst, sondern des Künstlers Entwürfe zu denselben reproduziert hat. „Auch diejenigen acht Darstellungen von Meckenems Marienleben, welche wir nicht unter den Augsburger Tombbildern

*) Waagen, Kunstidentitäten in Wien. II, 250.

**) M. Vohs, Repertorium f. Kunstwiss. IX, 2, 1.

***) Ders., Catal. d. German. Mus. 2, 44; vergl. auch Waagen a. a. O. II, 2, 1.

wiederfinden, gehen entschieden auf Erfindungen des älteren Holzeinschnitts zurück.“ Auf mehreren von ihnen, besonders auf der „Vermählung Mariä“ (B. 33) und auf der „Krönung Mariä“ (B. 41) sind die Holzeinschnitts Typen und schlanken, kleinköpfigen Gestalten unverkennbar. Dabei kommen auch einzelne Abweichungen vor, und zwar stets zu Ungunsten der Stiche, die vornehmlich im Ausdrucks hinter den Gemälden weit zurückstehen. — Auch die Folge von 55 kleinen Stichen mit dem „Leben Christi“, welche sich — leider nirgends ganz vollständig — in verschiedenen Sammlungen (am reichhaltigsten in Berlin, Dresden, London und Nürnberg) findet und von Lehrs mit überzeugenden Gründen dem Israhel zugeschrieben worden ist (Katalog des German. Museums S. 41—55), könnte vielleicht nach irgend einem Cyklus von Gemälden an einem zu Grunde gegangenen Altarwerk eines gefeierten niederheinischen Meisters von dem Stecher kopiert worden sein. Für die Berühmtheit der Vorbilder zeugt der Umstand, daß davon zahlreiche Wiederholungen, in größere und kleinere Gruppen geordnet, sich nachweisen lassen, welche jedoch keine Kopien der Stiche Meckenems sind; fünfzehn der Darstellungen fanden Aufnahme in die „Armenbibel“, das bekannte xylographische Andachtsbuch jener Zeit. Möglicherweise ist es übrigens auch, daß Meckenem für sein „Leben Christi“ nicht einen zusammenhängenden Gemälde-Cyklus kopiert, sondern verschiedene Kupferstich- und Holzschnittfolgen älterer oder zeitgenössischer Meister kompiliert hat, wie das verschiedentlich ihm nachzuweisen ist. — Von seinen zahlreichen Kopien nach Stichen Schongauers, zum Teil im Gegenstich, braucht hier keine besonders aufgeführt zu werden. Nach Dürer kopierte er u. a. die „Heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44), ferner den „Spaziergang“ (B. 94) und die „Vier nackten Weiber“ (B. 75), welche letzteren zwei wir auch unter den Stichen Wenzels von Schmüd finden. Außerdem wurden der Meister E. S., der „Meister des Hausbuchs“ und andere Stecher seiner Zeit von ihm in Kontribution gesetzt. An die „Gefangenahme Christi“ aus der „Passion“ des Meisters E. S. lehnt sich z. B. eines der vorhin erwähnten Blätter aus dem „Leben Christi“ deutlich an. Bei anderen, so z. B. auch bei der von uns reproduzierten „Enthauptung Johannis des Täufers“ (B. 5), ist das Vorbild noch unbekannt.

Im übrigen besitzt Israhel van Meckenem, gerade wegen dieser weit ausgreifenden Vorbilderschaft seiner Kunst, in welcher uns manches verlorene Original bedeutender Meister erhalten sein mag, ein mannigfaches kunst- und kulturgeschichtliches Interesse, obwohl wir sein selbstständiges künstlerisches Verdienst als Erfinder auf ein Minimum reduzieren müssen. — Die richtige Erkenntnis seiner Stellung und seines handwerksmäßigen Betriebes läßt vor allem darüber keinen Zweifel mehr bestehen, daß der deutsche Kupferstich am Ende des 15. Jahrhunderts durchaus keine rein selbstschöpferische Kunst war, sondern vielfach den Charakter einer bloß reproduzierenden, für das Massenbedürfnis arbeitenden, kompilatorischen Thätigkeit angenommen hatte, welche erst durch das Eingreifen eines Genies von so eigenartiger Natur und Gestaltungskraft, wie Dürer sie besaß, ihre Ursprünglichkeit zurückgewinnen und zu höheren Zielen sich aufschwingen konnte.



Die Enthauptung Johannis des Täufers. Kupferstich von J. Stabe, nach Wied.

3. Der Holzschnitt des fünfzehnten Jahrhunderts.

a. Die ältesten Formschnitte und Schrotblätter. — Das Blockbuch. — Zeitangaben und Meisternamen. — Klösterlicher und bürgerlicher Betrieb.

Daß der Holzschnitt bis zu seiner ersten, ebenfalls durch Türier herbeigeführten Blüte einen viel längeren Weg zu durchmessen hatte als der Kupferstich, erklärt sich aus der eingangs erörterten Lage der Dinge von selbst. Seine Anfänge reichen in Deutschland weit über den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zurück. Die Bedingungen für einen wahrhaft künstlerischen Betrieb lagen bei ihm noch ungünstiger als beim Kupferstich. Der älteste Holzschneider war ein gewöhnlicher Handwerker, der in der Regel nach seinen eigenen unbeholfenen Zeichnungen Bilder für den Massenbedarf, für die Erbauung und Belehrung des gemeinen Mannes herzustellen hatte. Das Aussehen dieser primitiven Holzschnitte ist daher meistens abstoßend und roh. Derbe Linien, mit breiter Feder gezeichnet, geben die äußeren Umrisse wie die innere Gliederung der Gestalt; Schatten, Modellierung, Perspektive fehlten gänzlich (s. Abb. 23). Man sieht der Technik deutlich den Ursprung aus dem Zeugdruck an; in manchen der ältesten deutschen Holzschnitte, z. B. in dem „Tod der Maria“ des Germanischen Museums*), hat man sogar höchst wahrscheinlich nur Holzmodel zu erkennen, welche zum Vordrucken von Stichtupfern bestimmt waren. Erst allmählig dringt an Stelle dieser primitiven, rein zeichnerischen eine mehr bildmäßige Auffassung und Behandlung des Holzschnittes durch, seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts mit wachsenden Erfolgen. Figuren und Gewänder werden durch kurze Schraffierungen gerundet, Schattenpartien durch Strichlagen angedeutet, auch wohl einzelne Stadien der Darstellung, wie Schiffe, Pferdehufe, Wappenzeichen u. dergl., ganz schwarz gelassen, endlich die verschiedenen Pläne des Bildes durch Hintereinandersetzung und Größenabstufung der Figuren in eine Art von Perspektive gebracht. Bei aller noch immer vorherrschenden Handwerksmäßigkeit und äußeren Robheit bekunden die deutschen Holzschnitte dieser Zeit in der Erfindung und Komposition oft so viel Geist und Stilgefühl, daß der Gedanke sich aufdrängt, in ihnen Kopien von Werken bedeutender Künstler zu erblicken, obschon der Nachweis derartiger Vorbilder schwerlich gelingen wird. Nicht selten mögen es Nachbildungen aus zweiter und dritter Hand gewesen sein, welche die Holzschnitzer, so gut wie es eben ging, für ihren fabrikmäßigen Zweck auf den Stod übertragen. Ein bedeutsamer Umschwung trat gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts dadurch ein, daß hervorragende Maler für den Holzschnitt direkt auf den Stod zu zeichnen begannen. Dem Holzschnitzer fiel von nun an lediglich die anlographische Wiedergabe der Zeichnung zu und seine Aufgabe war, diese mit bester Treue durchzuführen.

Material und Werkzeug des ältesten Holzschnittes waren Vanagolz und Schneidemesser. Diese bildeten wenigstens die Regel und genügten auch vollkommen jener schlichten Technik, welcher die genaue Reproduktion der Zeichnung als einziges Ziel gesetzt war. Der Anlograph schnidet aus dem Stod nach der Länge gelegten und

*) A. Effenwein. Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg, 1875, Taf. I. 11

sorgfältig geglätteten Birnbaumholzes, auf dessen Fläche die Zeichnung aufgetragen ist, mit dem Messer die leeren Stellen heraus, so daß nur die gezeichneten Linien oder Massen stehen bleiben. Während also beim Kupferstich die für den Abdruck bestimmten Umrisse oder Strichlagen eingegraben werden, ist hier das Gegenteil davon der Fall: sie erscheinen durch das Wegschneiden der leeren Stellen erhöht; der Kupferstich giebt Tiefdruck, der Holzschnitt Hochdruck. Die von dem Messer herausgeschnittenen tiefen Stellen erscheinen im Abdruck des Holztodes weiß, die in der Höhe der Fläche stehende gebliebene Zeichnung kommt schwarz.

Eine Ausnahme von dieser Regel bilden die als Schrotblätter (*gravures en manière criblée, dotted prints*) bekannten alten Drude, welche die Zeichnung weiß auf schwarzem Grunde zeigen. Man war über ihre technische Herstellung lange Zeit im unklaren. Neuere Untersuchungen*) ergeben, daß wir Hochdrucke in ihnen zu erblicken haben, die gleich den Tonschnitten der modernen Xylographie nicht mit dem Messer, sondern im wesentlichen mit dem Grabstichel ausgeführt sind. Während der alte Holzschnitt sonst das Bild in Schwarz aus dem weißen Grunde herausarbeitet, ist dasselbe beim Schrotblatt durch weiße Linien und Punkte hergestellt. Die Punkte machen sich besonders bemerkbar; in England hat man die Technik daher nach den „dots“ benannt. Zu ihrer Herstellung haben sich die Arbeiter entweder der Punzen oder vielleicht auch einer Art von Geigenbohrern bedient, wie sie die Uhrmacher gebrauchen. Die Punkte kommen meistens in einfacher Nebeneinanderstellung vor, besonders zur Wiedergabe von eintönigen Flächen, Stoffen, Hintergründen u. dergl., bisweilen aber auch gemischt mit gekreuzten Linien und kleineren Pünktchen, um eine reichere stoffliche Wirkung oder Musterung hervorzubringen. Formen, die sich in größerer Zahl wiederholen, wie die Lilie im Gewandmuster der untenstehenden Madonna (Abb. 24), scheinen ebenfalls durch Punzen hergestellt zu sein. In dieser Arbeit in weißen Linien und Punkten wurde übrigens auch die schwarze Linie hinzugezogen, an solchen Stellen, wo sie nicht zu entbehren war, nämlich zur Andeutung irgend einer Form im höchsten Licht; diese blieb dann von der herausgestochenen Masse stehen. Die Gesamtwirkung der in solcher Weise hergestellten Blätter ist ihrer komplizierten Technik wegen eine weit bedeutendere und glänzendere als die der schlichten Messerschnitte. Sie hängen durch die Werkzeuge des Stichels und des Punzens mit der Goldschmiedekunst und dem Kupferstich zusammen und wurden gewiß in der Regel nicht auf Holz, sondern auf Metall ausgeführt; als Hochdrucke müssen sie jedoch den Holzschnitten beigeordnet werden.

Bei diesem Anlaß möge die früher weit verbreitete Meinung berührt werden, daß das Material des ältesten Formschnittes überhaupt Metall, nicht Holz gewesen sei.**) Diese Ansicht darf gegenwärtig als beseitigt erachtet und angenommen werden, daß dem Metallschnitt gerade für die Anfänge des Bilddruckes lauge nicht diejenige

*) E. M. Köhler in der Chronik für vervielfältigende Kunst, 1889, Nr. 9; vergl. auch N. Schönbrunner, ebenda selbst, Nr. 12. Der erstere Aufsatze verzeichnet die wichtigste ältere Literatur.

**) C. Fr. v. Rumohr, Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, Leipzig 1837, S. 97 ff.; Passavant, B.-Gr. I, 20 ff.; Weigel und Jester mann, Anfänge der Druckerkunst, I, 24 ff.



23. Die heil. Veronika mit dem Schweißstuche Christi. Holzschnitt
(Berlin. Königl. Kupferstichkabinett).

Bedeutung zukommt, welche man ihm früher beimeßen wollte.*) Nur ausnahmsweise ist in der ältesten Zeit neben dem Holz auch Messing oder ein anderes weiches Metall (Zetternmetall, sog. Schriftzeug?) für den Hochdruck in Verwendung gekommen, als Regel, wie gesagt, bei der Stichel- und Punzenarbeit der Schrotblätter. In der Blütezeit der deutschen Buchillustration (gegen Ende des 15. und im Laufe des 16. Jahrhunderts) hörte der Metallschnitt gänzlich auf. Nur Ornamente, Zierleisten und sonstige kleinere Illustrationen, welche — wie die Bildchen der auf Pergament gedruckten französischen Gebetbücher (*livres d'heures*) — eine besonders feine, miniaturartige Behandlung erheischten, um scharfe und klare Drude zu liefern, werden auch damals noch vielfach in Metall geschnitten sein. Das Aussehen der ältesten Bilddrucke, welche man früher für Metallschnitte zu halten gewohnt war, steht zu jenen Bierdrucken im geraden Gegensatz. Sie sind, wie in der Zeichnung und im Schnitt unbehilflich, so auch im Abdruck roh und unvollkommen.

Der Bildruck scheint vor der Erfindung der Buchdruckerpresse teils nach Art des Zeugdruckes durch Auspressen, teils durch Reiben hergestellt worden zu sein. Und zwar ging das erstere Verfahren wohl dem letzteren voraus. Dafür spricht sowohl die eigentümliche Druckfarbe als auch die sonstige Beschaffenheit der ältesten Blätter. Ihre Farbe ist dick und ölig aufgetragen, die Linien sind selten rein, meistens ungleichmäßig und abgerissen. Der Druck verrät in seinem ganzen Aussehen ein Verfahren, welches der nötigen Festigkeit und Sicherheit entbehrt. Auch die Rückseite der ältesten Holzschnitte zeugt für die primitive Technik des Auspressens. Man bemerkt daran keine tieferen Eindrücke oder Quetschungen, wie sie bei den Reiberdrucken vorkommen und wie die Buchdruckerpresse sie wieder in anderer Weise hervorbringt. Einen Beleg für diese Eigenschaften des ältesten deutschen Bilddruckes bietet das unten in nur wenig verkleinertem Maßstabe wiedergebene Blatt der Wiener Hofbibliothek (Abb. 25) mit der Darstellung des heil. Vitus, Patrons von Böhmen, in fürstlicher Tracht mit dem Herzogsstut, auf der Linken ein Buch mit seinem Symbole, dem Hahn (Zr. v. Bartisch, Nr. 2527; vgl. Weigel und Zestermann, Anfänge der Druckkunst, Nr. 306; Passavant, P.-Gr. I, 14).

Einen höheren Reiz empfing der primitive Holzschnitt durch seine bunte Färbung. Wir dürfen sie uns bei den einfachen Linien Schnitten als Regel denken. Erst die Farbe macht aus dem ältesten Holzschnitt ein Bild im Kleinen. Auch die Schrotblätter finden sich häufig gefärbt und zwar nicht selten mit feinem Geschmack in der Farbewahl, während die Masse der sonstigen gefärbten Holzschnitte auch in dieser Hinsicht als Handwerksware sich erweist. — Man hat den Versuch gemacht, nach dem Kolorit eine Scheidung und Gruppierung der frühesten Holzschnitte vorzunehmen, und jedenfalls liegt die Vermutung nahe, daß die Hauptrichtungen der Malerschulen auch den Geschmack der Holzschnittilluminierer beeinflusst haben. Das lebhafteste Kolorit der schwäbischen Meister leuchtet in den Bildrucken von Ulm und Augsburg; auf den Blättern der Nürnberger Xylographenschule wiegen milder kräftige Töne vor: das Karminrot geht ins Bräunliche, das Gelb ist in der Regel mattes Ocker gelb; die Farbenstala der Holzschnitte vom Niederrhein bewegt sich meistens in

*) Zr. Lippmann, Repertorium f. Kunstwiss. I, 222 ff.



21 Madonna mit dem musizierenden Kinde. Schwarzdruck
 Berlin. National-Ruprechtskabinett.

zarten, blassen Halbtönen. — Die Kolorierung der Holzschnitte läßt auch deutlich verschiedene Stufen der geschichtlichen Entwicklung erkennen. Die ältesten Blätter mit einfachen Umrissen sind in gleichmäßig aufgetragenen, platt hingesezten Farben koloriert. Später macht sich eine Schattierung bemerklich, mit dunkleren Farben in den Tiefen, z. B. bei der Gewandung.

Einen wichtigen Punkt in der Entwicklung des Holzschnittes bildet sein Verhältnis zur Schrift. Die ältesten xylographischen Blätter sind ohne jede schriftliche Beigabe *). Das Bild erklärt sich selbst; die allbekannten Vorgänge aus der biblischen Geschichte, die Heiligenfiguren, die Martyrien, sie bedürfen keiner Bezeichnung oder Umschreibung. Die Bilder sollen dem Volk nur vergegenwärtigen, was' ohnehin in seiner Seele lebt; sie versinnlichen ihm sein geistiges Eigentum. — Auch die Spielarten, welche sicher zu den frühesten Erzeugnissen der Holzschnittfabrikation zählten, beschränkten sich gewöhnlich auf das Bild, unter einfacher Beigabe von Ziffern und Namen. — Anders gestaltete sich die Sache, sobald mit der Anschauung eine reichere Belehrung verbunden, Verstand und Phantasie durch neue Vorstellungen beschäftigt werden sollten. In solchen Fällen war das Bild für ein Publikum bestimmt, welches des Lesens kundig, der eingehenderen Unterweisung bedürftig war. Den Darstellungen wurden Spruchbänder eingefügt, Unter- und Überschriften gegeben, dann auch die Bilder wohl mit förmlichen Texten, Sprüchen, Reimen, kurzen Erzählungen begleitet. Es entsteht eine den Bildern angehängte Flugblätterliteratur, welche für die Geschichte des Schrifttums und der Sprache nicht minder wichtig und belehrend ist, als für die der Kunst. Die Schrift wurde bei allen diesen Blättern, wie das Bild, von dem Xylographen geschnitten; sie bildet mit der bildlichen Darstellung eine zusammenhängende Holztafel. Und eine aneinander gehetzte Reihe solcher Holztafeldrucke ergibt das sogenannte Blockbuch. Beide Formen des alten Holzschnittes, der einzelne Tafeldruck und das aus einer Folge von Tafeln bestehende Blockbuch, haben daher mit der eigentlichen Buchillustration nichts zu thun. Es sind reine Erzeugnisse der Xylographie, nicht der Typographie. Erst nachdem die beweglichen Lettern erfunden waren, löst sich das alte Verhältnis von Bild und Schrift, wie es in den Tafeldrucken und Blockbüchern obgewaltet hatte. Buchdruck und Bildruck gingen ihre eigenen Wege, um dann auf höherer Stufe wieder zusammen zu treffen und das gedruckte illustrierte Buch zu schaffen.

Auch die Tafeldrucke und Blockbücher werden in stofflicher Hinsicht völlig von der mittelalterlichen Tradition beherrscht; religiöse Darstellungen bilden ihren Hauptinhalt, die Kirche bewahrt noch immer ihren weitreichenden Einfluß auf Bild und Schrift; sie verklärt durch die Bilder ihre Heilswahrheiten, sie weist durch sie auf die

*) Reiches Anschauungsmaterial bieten die bereits oben erwähnten „Anfänge der Druckerkunst“ von T. O. Engel und W. Zistermann, sowie die Sammelwerke von Esenwein über die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum und von W. Schmidt über die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes in den Münchener Sammlungen; ferner R. J. Veder, Holzschnitte alter deutscher Meister in den Originalplatten gesammelt von Hans Albr. v. Derchau, Gotha, 1808—1816, 2 Vol.; endlich G. Hirth und R. Ruther, Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München und Leipzig 1888 ff. 2 Vol. — Man vergl. auch die Aufzählungen bei Passavant, P.-Gr. I, 27 ff. und Dr. Bucher, Geschichte d. techn. Künste I, 305 ff.



25. Der heil. Vitus. Holzschnitt. (Gefährdetes in Wien.)

Verdienste der Heiligen um die ewige Seligkeit der Gläubigen hin. Wie auf den Altarwerken, den Glasgemälden, den Tafelbildern und Miniaturen, so wiederholen sich auch in diesen Holzschnitten die Darstellungen des Leidens Christi, die Szenen aus dem Leben der Maria und der Heiligen in unzähligen Wiederholungen. Auch die nicht seltenen Todesbilder und die mit Gebeten und Reimsprüchen ausgestatteten Neujahresblätter sind Zeugnisse für den frommen Sinn der Zeit. Übrigens kommen neben den kirchlichen auch manche weltliche Darstellungen vor, welche jedoch häufig mit dem Glauben oder mit dem Aberglauben in Beziehung stehen, so z. B. merkwürdige Himmels- und Naturerscheinungen, wie Meteorfälle, Kometen u. dergl., ferner Legenden, Fabeln, die beliebten Judenverfolgungen und Spottblätter auf die Juden, Bedrängnisse durch die Türken und andere Szenen geschichtlichen Charakters, dann auch medizinische Dinge, Bilder des Aderlassens, anatomische Figuren, endlich Städteansichten, Szenen aus dem alltäglichen Leben mit erläuternden Sprüchen und Mahnungen, Kalender, Stammtafeln, Heiltümer, Kleinodien: kurz, der ganze gestaltenreiche Bilderkreis, welcher die Kunst am Ausgange des Mittelalters beschäftigte, findet sich in diesen Holzschnitttafeln wieder.

Ein besonderes Interesse gewähren die Blockbücher, und zwar vor allem wegen des christlichen Charakters ihrer Darstellungen. Der tief im Wesen unseres Volkes wurzelnde Drang nach zusammenhängender, von einem herrschenden Grundgedanken getragener Darstellung weiter Ideentreife, der auf jeder Seite der deutschen Kunstgeschichte seine Bestätigung findet, verleiht auch den alten Holzschnittfolgen ihren eigentümlichen Wert*). Das verbreitetste Andachtsbuch dieser Art ist die „Ars moriendi.“ Sein Inhalt wurzelt in frühmittelalterlichen Ideen, sein Stil weist auf niederländischen Ursprung hin. Aber es giebt davon auch mehrere frühe Ausgaben deutscher Abstammung, die eine wahrscheinlich aus der Kölner, eine zweite aus der Ulmer Schule, drei andere mit deutschem Text, unter dem Titel: „Die Kunst zu sterben,“ die eine davon mit dem Namen Hans Sporer und der Jahreszahl 1473, die andere, wohl ziemlich gleichzeitige, mit der Bezeichnung „Ludwig ze Ulm.“ Die Bilder, in den ältesten Ausgaben elf an der Zahl, zeigen uns einen Menschen auf dem Sterbeflager, von dem Teufel heimgesucht und bedrängt; Gottvater, der Heiland, die Jungfrau Maria, die Heiligen kommen ihm zu Hilfe, sein guter Engel beschützt ihn, und endlich trägt er den Sieg davon. Das letzte Blatt zeigt uns, wie die feindseligen Dämonen voll Ingrimm entweichen und die Seele des Geretteten gen Himmel schwebt. Den Bildern geht ein Vorwort voraus und jeder Darstellung ist eine Seite Text beigegeben, außerdem das Bild mit Spruchbändern ausgestattet, alles in xylographischer Ausführung. In den meisten solchen Blockbüchern sind Bilder wie Texte nur auf der einen Seite des Papiers gedruckt, und zwar in der Regel mit blasser bräunlicher Farbe. — Das zweite, nicht weniger vollständig gewordene Holzschnittbuch ist die „Biblia pauperum,“ die xylographische Wiedergabe jener „Armenbibel“ des Mittelalters, welche in zahlreichen illustrierten Handschriften sich erhalten hat und uns den Inhalt der christlichen

*) Die besten Übersichten der ganzen Gattung bieten Sam. Leigh Sotheby, *Principia Typographica*, London 1858 (vol. II: Germany) und Eug. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, I, 28 ff. Paris 1884.

Enc. XXIV. 44) alles erfüllt werden muß, was in dem Gesetze Moses, in den Propheten und den Psalmen von dem kommenden Erlöser geschrieben worden ist. Die Begebenheiten des alten Bundes werden demnach als Vorbilder dessen aufgefaßt, was im neuen Bunde zur Erfüllung gelangte und beide Vorstellungskreise daher durch Zusammenstellung miteinander in entsprechende Beziehungen gebracht. Auch die Propheten und ihre Aussprüche bilden unerläßliche Glieder in der Kette dieser Darstellungen. Auf jedem Holzschnitte sind gewöhnlich drei biblische Hergänge und vier Prophetengestalten vereinigt und zwar in symmetrischer, architektonisch gegliederter Anordnung, wie sie das nebenstehende Beispiel veranschaulicht (Abb. 26). Die neutestamentliche Darstellung nimmt die Mitte ein; rechts und links erscheinen die darauf bezüglichen Hergänge aus dem alten Testamente; Spruchbänder geben von allen dreien den Inhalt an. Über und unter dem Mittelbilde sind je zwei Propheten in Halbfiguren angebracht, mit regelmäßig geschwungenen Spruchbändern darunter, in denen die auf das Mittelbild bezüglichen Worte der Verheißung stehen. Die oberen Ecken über den alttestamentarischen Darstellungen endlich werden durch längere Textstellen ausgefüllt, welche den geistigen Zusammenhang der Bilder andeuten: ein klarer Beweis für den lehrhaften Zweck der Holzschnittbücher, welche in dieser Hinsicht genau denselben Standpunkt einnehmen, wie die zahlreichen handschriftlichen Armenbibeln des früheren und späteren Mittelalters. Heineken hat fünf Ausgaben der „*Biblia pauperum*“ beschrieben, die ersten vier mit 40, die fünfte mit 50 Holztafeln. Gegenwärtig sind mehr als die doppelte Anzahl bekannt (Dutnit, a. a. O. S. 91). Eine Ausgabe zu 50 Tafeln mit lateinischem Text scheint Nürnbergischen Ursprungs zu sein. Neben ihr bestehen mehrere andere xylographische Editionen mit deutschen Texten. Der Ursprung der Holzschnittarmenbibeln ist jedoch mit Entschiedenheit in den Niederlanden zu suchen. — In geistig naher Verbindung mit der Armenbibel steht die „*Offenbarung Johannis*“, deren mystischer Inhalt mit seiner „*Fülle der Gesichte*“ die Holzschnittzeichner des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf den jungen Dürer herab Generationen hindurch beschäftigt hat. Man zählt sechs verschiedene Ausgaben dieser Apokalypse mit 47—50 Blättern, deren jedes zwei übereinanderstehende Bilder enthält. Die Offenbarung galt lange für das älteste der Blockbücher; doch steht dies keineswegs fest; ebensowenig der Ursprung des Buches in Oberdeutschland, den man vielfach behauptet hat. Keine der sechs Ausgaben enthält zur Bestimmung des Zeichners, Holzschneiders oder Druckers irgend welche festen Anhaltspunkte. Man kann zwei Gruppen von Ausgaben unterscheiden, eine niederländische mit etwas entwickelteren, ausdrucksvolleren Figuren, und eine deutsche mit schwerfälligeren; aber welche davon die ältere ist, hat sich bisher nicht ermitteln lassen; denn Plumpheit und Roheit allein sind keineswegs immer Beweise höheren Alters. Die Gesamtheit der Bilder hat bei diesem Buche einen streng archaischen Charakter, der sich nur in Einzelheiten bisweilen mobilisiert erweist. Es scheint ihnen allen ein frühmittelalterliches Original zu Grunde zu liegen. Erst Dürers Kühne Phantastik durchbrach die starren Formen der Überlieferung. — Ein viertes, noch in vier Ausgaben erhaltenes Blockbuch feiert die Jungfrau Maria als das Symbol der christlichen Kirche. Die Allegorien und erklärenden Texte sind dem hohen Liede des Königs Salomo entlehnt. Daher der Name „*Canticum canticorum*“, unter dem das Buch gewöhnlich geht. Der auf sechzehn Blätter

zu je zwei Darstellungen verteilte Bilderichmud desselben ist von ungewöhnlicher Eleganz und Feinheit. Er geht höchst wahrscheinlich auf eine niederländische Künstlerhand aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zurück. Heineken suchte seinen Ursprung in Deutschland. — Eines der wichtigsten xylographischen Bücher ist der „Heils-Spiegel“ (*Speculum humanae salvationis*), von dem allein neun deutsche Ausgaben gezählt werden. Sein Inhalt ist dem der „Armenbibel“ verwandt, eine umfassende Darstellung der christlichen Heilslehre und zwar wieder in jener typischen Zusammenstellung alttestamentlicher und newtestamentlicher Bilder. Doch der Unterschied beider Werke besteht darin, daß im „Heils-Spiegel“ der Text nicht mehr Beiwert, wie dort, sondern die Hauptsache des Buches ist. Wir besitzen den „Heils-Spiegel“ in zahlreichen Manuskripten, teils mit, teils ohne Miniaturen. Die vollständigen illuminierten Exemplare haben 45 Kapitel mit 192 Abbildungen; voraus gehen ein Prolog und ein Inhaltsverzeichnis, beide wie der Text überhaupt in gereimter Form. Als xylographisches Buch erscheint das Werk erst ziemlich spät und in abgetürzter Gestalt. Der Text der ältesten Ausgaben ist auf 29 Kapitel reduziert, deren jedes zwei einander gegenüberstehende Seiten füllt, jede zu zwei Spalten. Über dem Text jeder Seite steht ein Doppelbild, in architektonischer Einrahmung, in der Mitte durch ein Säulchen geteilt, auf der einen Seite die Szene aus dem neuen, auf der andern deren Vorbild aus dem alten Testamente; jede Darstellung entspricht der unten stehenden Textpatte und hat außerdem noch ihre besondere Unterschrift. Die Zahl der Figuren ist in den ältesten Ausgaben 116. Übrigens gehört der „Heils-Spiegel“ streng genommen eigentlich nicht mehr zu den xylographischen Büchern. Nur zwanzig Seiten in einem der beiden anonymen Ausgaben mit lateinischem Text sind in Bild und Schrift durch Holzschnitt hergestellt. Alle übrigen Texte sind Letterdruck, was sich an der Form und Regelmäßigkeit der Buchstaben und des Satzes, sowie an der dunkleren Druckfarbe leicht erkennen läßt. Beiläufig sei bemerkt, daß sich an das „*Speculum humanae salvationis*“ die zuerst von Abriaen de Jonghe, einem holländischen Historiker des 16. Jahrhunderts, erzählte Geschichte der Gründung der Buchdruckerkunst durch Laurens Coster in Haarlem knüpft. Und in der That mögen Verände dieser Art auf niederländischem Boden gemacht sein, ohne daß dadurch der Ruhm Gutenbergs als des ersten wahren Begründers der weiteroberenden Technik geschmälert wurde. Der von Heineken behauptete deutsche Ursprung der ältesten Ausgaben des „*Speculum humanae salvationis*“ mit lateinischem Text ist nicht nachweisbar. Alles deutet auch hier wieder auf die Niederlande, das Mutterland der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, hin. Können wir darin auch nicht, wie Harzen meinte, die Hand eines bestimmten Meisters erkennen, so spricht sich doch in Zeichnung und Komposition, in allen Einzelheiten des Kostüms und des Beiwortes der Stil der van Eyck'schen Schule deutlich aus. In manchen Punkten übertreffen die Bilder des „Heils-Spiegels“ die Darstellungen der „*Biblia pauperum*“ und kommen an Feinheit und Eleganz den Illustrationen des „*Canticum canticorum*“ nahe.

Die übrigen xylographischen Bücher sind von geringerer Wichtigkeit; es genügt, sie in Kürze aufzuzählen und mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Der lebhafteste Zweck überwog bei der „*Arts memorandi notabilis per figuras*“ Evangelistarum, einem Evangelienbuch, in welchem man sich mit Hilfe der Bilder und beigelegten

Ziffern den Inhalt der verschiedenen Kapitel einprägen konnte. Die Geschichte des Samuel, des Saul und des David schildert uns das mit 40 Bildern illustrierte, nur in wenigen Exemplaren, in Wien, beim Herzog von Anmale, in Berlin und in Innsbruck erhaltene „Buch der Könige“ (*Liber regum seu vita Davidis*). Dazu kommen: der „Entkriß“ (*Antichrist*), die Geschichte des Gottesleugners, nach dem ersten Briefe Johannis (I, 22); das nur in einem einzigen Exemplar bekannte „Salve Regina“, eine Bilderfolge von Wundern, die Maria bewirkte oder die durch das Erlernen und Abhängen des „Salve Regina“ sich vollzogen, ursprünglich sechzehn Blätter, auf dem vorletzten mit dem Namen des Holzschneiders „**hinhart. n. v. regenspork**“ bezeichnet; die gleichfalls nur in einem Exemplar (der Heidelberger Bibliothek) erhaltenen „Zehn Gebote für die ungelerten Leute“, die „Legende vom heiligen Meinrad“, dem Gründer von Maria-Einsiedeln in der Schweiz, vermutlich aus der dortigen Gegend stammend; die im Sinne des „Meineck Fuchs“ gehaltene „Fabel vom kranken Löwen“, mit auf Schriftbändern beigelegten Neden der Tiere, in oberdeutscher Mundart; das Buch von den „Acht Schalkheiten“, mit Bildern von allerhand Betrügereien in Handel und Wandel; der in zwei xylographischen Ausgaben mit deutschem Text bekannte „Totentanz“, die deutsche xylographische Ausgabe der „*Mirabilia Romae*“ unter dem Titel „Das geistliche und weltliche Rom“, ein vermutlich aus dem 13. Jahrhundert stammender, für die Rompilger bestimmter Führer durch die ewige Stadt, mit einem Abriß der römischen Geschichte bis auf Constantinus; das „Zeitböcklein“ (in der Bibliothek zu Bamberg) mit Szenen aus der Passion und Angaben dessen, was man beten und welcher frommen Betrachtung man sich hingeben soll zu jeder Stunde des Tages und der Nacht; der „Weichspiegel“ (in der Bibliothek des Haag); die „Chiromantie“, d. i. die Kunst, aus der Hand zu weissagen, verdeutscht durch Dr. Johannes Hartlieb, Leibarzt des Herzogs Albrecht des Frommen von Bayern, v. J. 1448, auf dem letzten Blatte mit dem Namen des Jörg Schapff zu Augsburg, in den Abbildungen auf den ersten beiden Seiten bereits mit ausgiebiger Schraffierung in den Schattenpartien der Gewänder, an Architekturen und andern Gegenständen; endlich der Kalender des *R o n r a d K a c h e l o f e n* und andere.

Es sind uns wiederholt bei der Aufzählung dieser ältesten Holzschnittwerke Jahreszahlen und Namen begegnet, welche für die Bestimmung von Zeit und Ursprung der Arbeiten feste Anhaltspunkte bieten. Allerdings fehlt noch jede Spur einer inneren Entwicklung, einer schaffenden Persönlichkeit. Es ist nur eine große Masse, die den Bedürfnissen der Zeit entsprechend stetig vorwärts schiebt. Aber der Historiker darf deshalb jene Zahlen und Namen nicht unbeachtet lassen. Und sie gewinnen ein besonderes Interesse, wenn man sie mit der entsprechenden Überlieferung aus verwandten Gebieten der Kunst im Vergleich zieht.

Während der älteste datierte Kupferstich, den wir oben (S. 15) vorgeführt, die Jahreszahl 1446 trägt, geht die Reihe der Zeitangaben auf deutschen Holzschnitten mehrere Decennien weiter zurück. An der Spitze steht der vielbesprochene heil. Christoph v. J. 1423, ein Holzschnitt, der in den Buchdeckel einer Handschrift des 1503 aufgelösten Kartäuserklosters Burheim bei Memmingen eingeklebt ist und sich gegenwärtig in der Sammlung des Lord Spencer zu Althorp bei Northampton

befindet (Abb. 27). Der zweite Einbandbedel desselben, im Jahre 1117 geschriebenen Kodex (einer Lobpreisung Mariens) trägt, als ebenbürtiges Gegenstück zu dem heiligen Christoph, den offenbar aus der nämlichen Hand stammenden Holzschnitt einer „Ver-



27. Der heil. Christoph von Buzheim. Holzschnitt

kündigung“.) Beide sind nach primitiver Weise durch Auspressen gedruckt; die Farbe der Umrisse ist tiefschwarz, die höchst sorgfältige Kolorierung von sanfter, heller und feiner Gesamtwirkung. Nach der Art der Zeichnung und Auffassung, den vollen, weichen Körperformen, dem runden, lang fließenden Zug der Gewänder schließt Hr. Lippmann (Repertor. I, 239 ff.) auf oberdeutschen Ursprung in einer Kunstschule, welche älter als die von Flandern herstammenden Neuerungen und von ihnen noch unberührt ist.**) Nach Oberdeutschland weist auch der Stil der „Marter des heil. Sebastian“ in der Hofbibliothek zu Wien, mit der Unterschrift 1437. Doch bleibt es fraglich, ob die letztere sich nicht etwa nur auf das dem Holzschnitt unten beigedruckte Gebet an den Heiligen bezieht. Der Druck dieses lebendig komponierten Blattes ist schwarz und scharf, die Kolorierung in gedämpften Tönen zeugt von Geschmack. — Hier sei auch des berühmten Baseler Alphabets mit den grotesken Figuren (v. J. 1464) gedacht, welches der Armenbibel sehr nahe steht. Allerdings trägt dasselbe eine französische Legende (*mon coeur avez*) und ist wohl burgundischen Ursprungs. Man kann jedoch die deutsche Kunst in den Holzschnitten nicht so streng von der burgundischen scheiden, wie in der Malerei. Die Literatur über das Alphabet findet sich zusammengestellt bei M. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, S. 6—10.

Auf die Hervorhebung der wichtigeren deutschen Schrotblätter müssen wir verzichten; eine beträchtliche Anzahl derselben finden sich bei Passavant (P.-Gr. I, 85 ff.), Weigel und Jestermann (II, Nr. 322—400) und Bucher (I, 350 ff.) zusammengestellt. Die Entwicklung dieser Technik geht mit der des Holzschnittes Hand in Hand; sie nimmt schon im ersten Drittel des Jahrhunderts einen regen Aufschwung und artet erst gegen den Schluß in Flüchtigkeit und Robeit aus.

Die Reihe der deutschen Formschneidernamen reicht bis über den Anfang des Jahrhunderts zurück. Schon 1398 finden wir in Ulm einen Meister Ulrich urkundlich erwähnt, welchem aus dem Jahre 1441 die Meister Heinrich, Peter von Erolzheim und Jörg, 1442 der Meister Lienhart, 1447 Claus, Stoffel und Johann, 1455 der Meister Wilhelm, 1461 wieder ein Meister Ulrich, 1476 die Meister Michel, Hans, Konz und Lorenz folgen.***) Etwas später beginnen die Nachrichten über Formschneider in Nürnberg. Die älteste betrifft einen Meister H. Pömer, der i. J. 1425 urkundlich genannt wird; 1459 folgt ihm der Meister Mathes Appenberger; mehrere andere aus den sechziger und neunziger Jahren reihen sich daran.†) — Aus

*) Verticilliert abgebildet bei Ettlin, Hist. of Engr. I, 95, der Engel allein, in Originalgröße, bei Dibdin, Bibl. Spence. I, Taf. III. Zwei spätere minderwertige Kopien bei Weigel und Jestermann, a. a. O. I, Taf. 18 und 81.

**) Entschieden flandrisch ist dagegen der 1844 entdeckte Holzschnitt der „Vermählung der heiligen Katharina“ in der Brüsseler Bibliothek mit dem Datum 1418, ein Reiberdruck von mittelmäßiger Erhaltung, mit fast ganz verwaschenen Farben. Über die mehrfach bestrittene Gültigkeit der Jahreszahl vergl. Ch. Ruelens, Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique, Ser. I, livr. 3, und Fr. Lippmann, a. a. O. I, 242 ff. Aber eine Variante in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen s. Lehrs, Repertor. XII, 352, der die Jahreszahl des Brüsseler Blattes 1458 lesen will. Schulverwandt ist eine „Maria immaculata“ mit niederländischer Umschrift im Berliner Museum.

***) G. Jäger im Kunstblatt, 1833, S. 429.

†) F. Baader, Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs, S. 5.

der ersten Hälfte des Jahrhunderts datieren Hr. Bartich (a. a. T. S. 263) und Baagen (Kunstidentmäl. in Wien II, 307), ein mit dem Namen „Jerg Vaspel ff Vibrach“ bezeichnetes Blatt der Wiener Hofbibliothek mit Christus am Kreuz; und dem heiligen Bernhard, welches das Wappen der Abtei Ebrach trägt, die eine Zeit lang Vibrach unterstand. Gleichfalls durch Beischriften auf einzelnen Blättern kennen wir die Namen mehrerer Ulmer Formschneider, des Hans Schlößer, des Michel Schorpp, ebenso des Nürnberger Formschneiders Wolfgang Hamer u. a. (Bucher, a. a. T. S. 371 ff.). Als Kartenmaler und zugleich Briefdrucker oder Formschneider ist Hans Paup aufzufassen, von dem zwei Blätter in der Bibliothek zu Stuttgart und im Kupferstichkabinett zu München herrühren, das letztere mit der interessanten Darstellung des zur Ehe nötigen Hansrats.*)

Um die Frage zu entscheiden, ob es vorwiegend weltliche oder klösterliche Künstler gewesen sind, welche die ältesten Holzschnitte in Deutschland angefertigt haben, muß man sich den allgemeinen Stand der Kunst zu jener Zeit und die Stellung derselben zu den verschiedenen Gesellschaftsklassen gegenwärtig halten. Wie die Poesie, so war auch die Kunst gegen den Schluß des Mittelalters den Händen der Geistlichkeit und des Adels entglitten und in die Machtsphäre des Bürgertums übergegangen. Alles was deutsch und volkstümlich war, fand hier seine kräftige Stütze, in den Städten seinen Schutz und seine Regelung. War auch der Zweck der ältesten Holzschnittbilder ein vorwiegend erbaulicher und lehrhafter im kirchlichen Sinne, blieb auch ihr Stoffkreis immer noch im wesentlichen religiöser Natur, so fanden sich doch die ansührenden Kräfte für den massenhaften Kunstbetrieb auch auf diesem Gebiete sicher nur in den Kreisen der bürgerlichen Meister. Die Klöster nahmen wohl ebenfalls noch an der Herstellung der Formschnitte teil; einzelne Mönche mögen darin eine hohe Geschicklichkeit bethätigt haben. Die aus Mondsee datierten — beiläufig bemerkt, nach Kupferstichen kopierten — Blätter in der Wiener Hofbibliothek bezeugen einen solchen klösterlichen Betrieb beispielsweise noch für die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts. Aber das sind Ausnahmen von der Regel. Im allgemeinen hat man die Klöster zu jener Zeit nur als die Aufbewahrungsorte, als die Stapel- und Verkaufsplätze der Holzschnitte zu betrachten, die Entstehung der letzteren dagegen in den Städten und bei ihren zünftigen Meistern zu suchen. Die bürgerlichen Briefdrucker und Formschneider übten den Holzschnitt in fabrikmäßiger Weise aus und ihre Erzeugnisse unterstanden in erster Instanz den bürgerlichen Behörden und Gesetzen. Für Nürnberg ist es durch Urkunden bezeugt, daß wie der Buchdrucker, so auch der Formschneider durch eidliche Angelobung verpflichtet war, ohne besondere Genehmigung des Stadtrates keine Formen oder Figuren zu schneiden oder im Trud herauszugeben. Das gleiche Verhältnis wird in den übrigen süddeutschen und rheinischen Städten obgewaltet haben, welche für die Entwicklung des deutschen Holzschnittes in erster Linie wichtig sind. In ihnen allen bestand die Formschneidekunst, gleich der Malerei, der Bildhauerei und Kupferstecherei, als ein bürgerlich geregeltes, zunftmäßig betriebenes Gewerbe.

*) Hr. Lippmann, *Reperter. f. Kunstwiss.* I, 147; Dr. Schmidt, *Lehm. d. Holz- und Metallschnittes*, Nr. 48.

b. Der Holzschnitt als Illustration des Letterndrucks.

Zünftiger und akademischer Kunstbetrieb haben bei allen sonstigen Verschiedenheiten das miteinander gemein, daß sie zum Erhalten und Überliefern geeigneter sind als zum Erneuern und Erfinden. Wer weiß, wie lange der alte deutsche Holzschnitt in seiner bürgerlichen Handwerksmäßigkeit noch schlicht und gerecht fortbestanden haben würde, wenn ihn nicht von außen her der unwiderstehliche Drang der Zeit mit Gutenbergs epochemachender Erfindung in Zusammenhang gebracht hätte!

Henne (Johann) Gensfleisch, genannt Gutenberg, war aus patrizischem Geschlecht, kein Zünftler, sondern ein Mann von freiem, beweglichem Geist, in mannigfachen Künsten erfahren und geschickt.*) Er übte in der Jugend (1436) in Straßburg die Goldschmiedekunst, verstand sich aufs Edelsteinschleifen und auf jegliche Art von Metallarbeit (Treiben, Punzieren, Gießen u.). Und aus dieser, nicht etwa aus dem Holzschnitt oder sonstiger Technik in weichen Stoffen, ist der Buchdruck hervorgegangen. Sein Element ist die in Metallguß hergestellte bewegliche Type. Das Schneiden des Stempels, das Schlagen der Matrize, aus der die Letter gegossen wird: alles das sind Aufgaben des Metallarbeiters. Es bedarf jetzt wohl keines Beweises mehr, daß die so hergestellte Type von Gutenberg selbständig erfunden und zuerst mit genügender Schärfe und Regelmäßigkeit fabrikmäßig erzeugt worden ist, um damit große Druckwerke herstellen zu können. Die Arbeiten der Vorgänger, darunter auch die Costers in Haarlem, vermögen ihm diesen Ruhm nicht zu schmälern. Sein Genosse, der Mainzer Bürger Johann Faust, war kein Techniker, sondern der Geldgeber, welcher dem Erfinder die Mittel vorschob zur Errichtung einer Druckerei, und dann auch Gutenbergs finanzieller Geschäftsteilnehmer wurde.**) Zu der auf diese Weise begründeten und mehrere Jahre hindurch einzig dastehenden Offizin begann Gutenberg 1450 in Mainz die Herstellung der „Biblia latina vulgata“, des ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Buches der Welt. Man sieht diesem Druck noch deutlich seinen Ursprung an: er ist in der sogenannten Mißalschrift, einer genauen typographischen Nachbildung der geschriebenen Bibel, ausgeführt. Schriftzüge, Abkürzungen und Format sind den Manuskripten der Vulgata nachgeformt; jede Seite hat zwei Spalten zu 36 Zeilen. Auf diese 36zeilige Bibel folgte 1453—1456 die 42zeilige mit kleineren Typen und rotgedruckter Überschrift, welcher sich bald eine Reihe von anderen Werken geistlichen und weltlichen Inhalts anschlossen. Seit 1466 begegnen uns deutsche Übersetzungen der Bibel, deren es bis zum Ende des Jahrhunderts allein

*) Vergl. statt aller früheren massenhaften Litteratur jetzt die beiden grundlegenden Werke von Antonius von der Linde: Gutenberg, Geschichte und Erfindung aus den Quellen nachgewiesen, Stuttgart, 1878, und Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, 3 Bde., Berlin, 1886.

**) A. v. d. Linde, Gesch. d. Erfindung d. Buchdr. III, 812 ff. stellt die ansprechende Vermutung auf, daß ein in Mainz gedrucktes Fragment des Donats de octo partibus orationis, des sogenannten kleinen Donat, eines durch das ganze Mittelalter hindurch weit verbreiteten grammatischen Schulbuchs, vielleicht zu den ersten Druckversuchen und Proben Gutenbergs gehörte; das bei Linde, S. 812, abgedruckte Facsimile macht die während der Arbeit vorgenommenen Verbesserungen der Lettern ersichtlich.

vierzehn hochdeutsche und mindestens drei niederdeutsche gab. Unter den Werken geistlichen Inhalts finden wir besonders häufig die „Beichtspiegel“ und ähnliche Andachtsbücher. Als Gutenberg (1467—68) aus dem Leben schied, hatte seine Erfindung längst ihren Weltgang angetreten. Das erste vollständig datierte, mit beweglichen Lettern gedruckte Buch ist das Mainzer Brevier v. J. 1457. Noch vor 1460 kam die Erfindung zunächst nach Straßburg, wo wir bis zum Schlusse des Jahrhunderts bereits fünfzehn Drucker erwähnt finden; 1461 übt Albrecht Pfister die Druckerkunst in Bamberg; zu Köln, wohin die Erfindung 1462 kam, erschien 1470 das erste gedruckte Buch mit Blattzahlen in arabischen Ziffern und 1472 der erste sicher datierte Druck mit Signaturen; in Augsburg finden wir den ersten Buchdrucker, Günther Zainer von Rentlingen, 1468; nach Basel gelangte die neue Kunst 1473 durch einen Schüler Gutenbergs, und in demselben Jahre nach Ulm; etwas früher bereits nach Nürnberg, 1452 nach Wien. Durch deutsche Drucker wurde die Erfindung bald auch in die Fremde getragen. Die ältesten typographischen Erzeugnisse aus italienischen, französischen und spanischen Druckorten (Subiaco, 1465; Paris, 1470—71; Valencia, 1474) sind Arbeiten deutscher Meister.

Unter den Aposteln der weiterobernenden Druckerkunst hat Meister Albrecht Pfister, „Briefdrucker“ von Bamberg, für den Standpunkt unserer Betrachtung ein besonderes Interesse. Er war der erste, der das gedruckte Bild mit dem Letterndruck in Verbindung brachte, der Urheber der ältesten, mit Holzschnitten illustrierten gedruckten Bücher.*) Sein Gewerbe als Briefdrucker mußte ihn auf den nabeliegenden Gedanken führen, statt des in Holz geschnittenen Textes bewegliche Lettern anzuwenden. Wir kennen vier unbezweifelte Werke der Pfisterschen Autast, welche in dieser Weise illustriert sind: eine Armenbibel, den „Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode“, das Fabelbuch von Ulrich Boner „Der Edelstein“ (1461) und den mit Pfisters Namen versehenen Anszug aus der biblischen Geschichte, das „Buch der vier Historien von Josef, Daniel, Esther und Judith“. Daß die Holzschnitte der ältesten mit Lettern gedruckten Bücher gegen die der xilographischen Drucke noch keinen erheblichen Fortschritt aufweisen, ist begreiflich. Zunächst handelte es sich um die schnellere und bessere Beschaffung des Textdruckes. Die entsprechende Vervollkommenung des Bildschnittes war eine höhere Stufe, deren Erreichung anderen Kräften vorbehalten blieb. Der Holzschnitt der Pfisterschen Drucke zeigt noch durchaus die derben, eckigen Linien der früheren Zeit, ohne jede Schraffierung, ohne künstlerischen Reiz. Er ist immer auf Kolorierung berechnet. Nicht selten kehrt der nämliche Holzschnitt in einem und demselben Buche mehrfach wieder.

Den gleichen primitiven, handwerklichen Charakter haben die Holzschnitte der ältesten Drucke von Augsburg. Das Kartenmacher- und Alummstengengewerbe**) hatte damals in seiner anderen deutschen Stadt kräftiger als dort. Wir finden dabei bald auf eine große Zahl geistlicher und weltlicher Bücher, die mit den in Holz geschnittenen und kolorierten Werken dieser Illustratoren ausgestattet sind. Die frühesten lassen

*) H. Ruther, Die deutsche Bilderillustration der Gotik und Frührenaissance 14— bis 1530. München und Leipzig, W. Barth. Zwei Bände. Mit 263 Tafeln. 1884.

**) Im Bürgerbuch der Stadt erscheinen die Kartenmacher bereits 1415 als besondere Zunft.

sich keinem bestimmten Drucker zuweisen. So z. B. gleich die älteste illustrierte deutsche Bibel v. J. 1470. Dieselbe ist mit 55 Holzschnitten von Kolonnenbreite geziert, welche dem ersten Kapitel jedes Buches vorgedruckt sind. Die wiederholte Verwendung der nämlichen Holzstöcke für ähnliche Gegenstände findet sich hier im ausgedehntesten Maße wieder: ein langbekleideter Älter mit einem Turban, der an einem Tische sitzt und die Hand auf ein aufgeschlagenes Buch legt, figuriert für die ganze Reihe der Propheten, als Jonas mit rot koloriertem Gewand, als Micha in blauem etc.; eine gekrönte, jugendliche Gestalt mit langen Locken muß für sämtliche Könige ausbessern, und ebenso dient ein gleichförmiger Apostel- und Evangelistentypus für die verschiedenen Persönlichkeiten dieser Kategorien. Man erkennt deutlich den Zusammenhang der primitiven Illustrationskunst mit der alten Kartenmalerei. Künstlerisch auf keiner höheren Stufe stehen die Abbildungen in den gleichfalls anonymen Augsburger Truden weltlichen Inhalts, wie der „Histori von der Zerstörung der Stadt Troia“ und der „Histori aus den Geschichten der Römer“, und auch die frühesten, von bekannten Druckern Augsburgs herrührenden illustrierten Bücher, wie die Leistungen des Günther Zainer (1470—1478), z. B. das „Speculum humanae salvationis“, das 1471 gedruckte „Heiligenleben“ u. a., bleiben in technischer Beziehung auf demselben tiefen Niveau.*) Nur der Stoffkreis erweitert sich mehr und mehr, je breitere Schichten des Volks durch den Buchdruck erobert werden. In den Holzschnitten des 1471 erschienenen „Spiegels des menschlichen Lebens“ von Rodericus Zamorensis, einer Bilderfolge, welche die Leiden und Freuden der verschiedenen Berufsarten schildert, macht sich ein derber Realismus geltend, der das Leben in seiner bunten Mannigfaltigkeit und Wahrheit zu erfassen weiß. Ein Jahr später beginnt die Reihe der wissenschaftlichen Bücher mit Holzschnitten. Eine Fülle neuer Anschauungen wird der Buchillustration zugeführt. Diese muß uns entschädigen für den Mangel eines höheren künstlerischen Elements, den auch die Erzeugnisse der übrigen Augsburger Drucker, wie Johannes Bämler und Anton Sorg, noch lange spüren lassen. Verhältnismäßig gut und liebevoll behandelt sind einige Holzschnitte in des ersteren, 1475—1481 in drei Auflagen erschienenem „Buch der Natur.“ Der Gesamteindruck der ältesten illustrierten Augsburger Trude ist der einer höchst rührig betriebenen Massenproduktion von vorwiegend handwerklichem Charakter. Erst seit dem Jahre 1480 zeigt sich das Erwachen besserer Tendenzen. In Ulrich von Reichenhals „Beschreibung des Konzils von Konstanz“, welche bei Anton Sorg 1483 erschien und die u. a. als das erste gedruckte Wappenbuch und durch ihren reichen geschichtlichen Inhalt hochinteressant ist, fesseln eine Reihe von großen Holzschnitten den Blick des Beschauers durch die Sorgfalt und Lebendigkeit ihrer technischen Ausführung. Die Zeichnungen zu den illustrierten Büchern Ant. Sorgs, der eine rege Thätigkeit entfaltete, scheinen von seinem Vater Anton Sorg d. ä. herzurühren, der als „Kartenmacher“ von 1451—1492 in den Steinerbüchern Augsburgs erscheint (Muther, a. a. O. I, 179). Ein anderer Augsburger Drucker etwas jüngerer Generation, Erhard Ratdolt († 1528), der eine Zeitlang in Venedig gelebt hatte, ist besonders dadurch interessant, daß er mit den dort an-

*) Über den Briefmaler Kropfenstein, der vielleicht als Illustrator der Günther Zainerischen Trude zu betrachten ist, vergl. Muther a. a. O. I, S. 11 ff.

geschafften Typen auch den italienischen Initialenschmuck und die sonstigen Bestandteile der Bücherornamentik nach Deutschland brachte.*) Die figurlichen Teile der Illustration rühren hingegen auch in seinen Drucken von Augsburger Zeichnern her. Sie lassen bereits das Herannahen der Burgmairischen Epoche spüren.

Zu dem reichen, handelsmächtigen Ulm tritt um dieselbe Zeit ein Aufschwung des Buchgewerbes ein, während dessen früheste dortige Vertreter, Ludwig Hohenwang und Johannes Zainer, sich noch mehrfach fremder Hilfsmittel bedienten und in engeren Grenzen sich bewegt hatten: Leonard Holl druckt 1482 in der „Cosmographia“ des Claudius Ptolemäus das erste Buch mit in Holz geschnittenen Landkarten; in künstlerischer Hinsicht sind besonders die Druckwerke Conrad Tintmuths beachtenswert: vortreffliche schwäbische Meister, die den Einfluß M. Schongauers deutlich erkennen lassen, müssen für den Ulmer Buchdruck thätig gewesen sein: in der von Tintmuth besorgten Ausgabe von Thomas Birers „Schwäbischer Chronik“ (1486) und in der demselben Jahre angehörenden deutschen Übersetzung des „Cunucus“ von Terenz aus der nämlichen Offizin treten zum erstenmal die Landschaft und das Architekturbild, namentlich der Straßenprospekt, in den Holzschnitten bedeutend hervor.

Unter den rheinischen Städten spielte neben Mainz, Straßburg, Speier, Basel u. a. vornehmlich Köln eine große Rolle als Druckort künstlerisch ausgestatteter Bücher. Die Hauptleistung der dort in erster Linie stehenden Druckerei von Heinrich Tientel und eines der berühmtesten Prachtwerke der deutschen Holzschnittillustration des 15. Jahrhunderts überhaupt ist die große, um 1480 in zwei Bänden gedruckte Bibel, deren Holzschnitte 1483 von Koburger in Nürnberg für seinen Bibeldruck wieder verwendet worden sind und auch sonstbin den nachhaltigsten Einfluß auf das deutsche Illustrationswesen der Epoche ausgeübt haben. Verglichen mit den Illustrationen der älteren Augsburger und Nürnberger Bibelansgaben, welche entweder in der primitiven Starmannier gehalten oder in die Anfangsbuchstaben eingezwängt sind, stellen sich die Holzschnitte der Kölner Bibel zum erstenmal als wirkliche Bilder dar, welche die Vorgänge nicht bloß andeuten, sondern wirklich schildern. Der offenbar der nieder-rheinischen Schule angehörige Meister betont im Vorworte diesen Bildcharakter, indem er seine Illustrationen als Nachahmungen der Tafelgemälde bezeichnet, „wie sie von alters her in den Kirchen und Klöstern gemalt stehen“ („Soe sy van Alders ouek ende capittulen kerken ende cloesteren gemaect staen“). Die Holzschnitte sind in technischer Hinsicht ungleichartig; ohne Zweifel rühren sie von verschiedenen Händen her; am besten geschnitten erweisen sich oft die mit feiner Laune gezeichneten Randleisten.

Von den norddeutschen Druckorten ist Lübeck in der illustrierten Buchliteratur des fünfzehnten Jahrhunderts durch ein topographisches Prachtwerk vertreten, dessen Holzschnitte durch ganz besondere Feinheit der Ausführung das Auge fesseln. Es ist das 1475 erschienene, von Lucas Brandis gedruckte „Rudimentum Novorum“, ein Kompendium der Universalhistorie, welches nach der hergebrachten Art von der Erschaffung der Welt bis zu der neuesten Spezialgeschichte der Stadt Lübeck berab-

*) Dr. Vippmann, *Nachb. d. lat. preuß. Münzabteilungen* V. 1. p. 1; aber den von Kaldert zuerst eingeführten Zwerndruck mit Gold vergl. Zavarani in *Naumanns Archiv* VII. 74

reicht; den Schluß macht das Jahr 1473. Die Holzschnitte wiederholen sich teilweise noch in der alten fabrikmäßigen Art; aber sie sind mit festem Fleiße gearbeitet und manche verraten eine sehr geschickte Hand, welche dem Ausdruck der Köpfe vollkommen gerecht zu werden vermag.

Überblickt man die Anfänge der deutschen Buchillustration während der ersten zwei Jahrzehnten seit ihrer Vereinigung mit dem Letterndruck, so zeigen sich in ihnen die verschiedensten Bedingungen zu einem regen, technischen Betriebe: Fleiß und handwerkliche Tüchtigkeit, Umsicht und Unternehmungslust. Nur eines fehlt, um dem Holzschnitt zur wirklichen Blüte zu verhelfen: der künstlerische Geist. Erst nachdem sich Kräfte von wahrhaft schöpferischer Begabung gefunden hatten, welche ihr Talent dieser Welt im kleinen widmeten, um dadurch die große zu erobern, konnte von einer Illustrationskunst im vollen Sinne des Wortes die Rede sein.

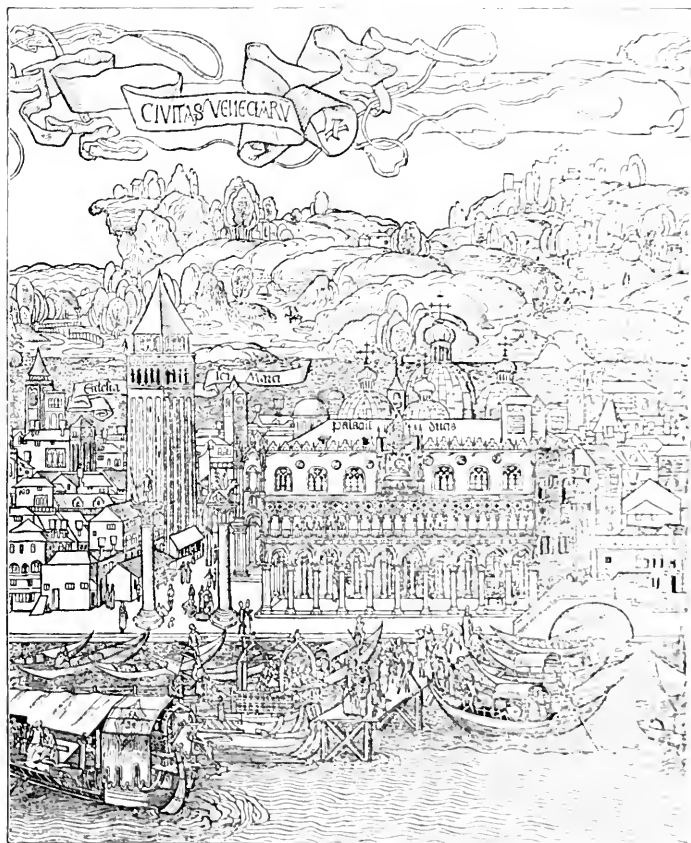
c. Die ersten Maler als Illustratoren.

Der Ruhm, die vielfältigste Technik zur wahren Kunst erhoben zu haben, gebührt zu allen Zeiten vorerst den Malern. Nicht Hieronymus Andrea und Hans Lützelburger, sondern Dürer und Holbein sind die Leuchten des deutschen Holzschnittes. Erst mit dem Auftreten bestimmter Malernamen von einigem Gewicht belebt und erhellte sich seine Geschichte.

Von jenem Utrechter Meister Erhart Newich (Newyck), der mit Herrn Bernhard von Breidenbach und seinen ritterlichen Genossen im Jahre 1483 eine Wallfahrt ins heilige Land unternahm und die Beschreibung dieses Reisezuges dann mit prächtigen Holzschnitten ausstattete und 1486 zu Mainz in Druck herausgab*), fehlt uns sonst jede Kunde, so daß es schwer ist, über seine Persönlichkeit ein Urteil zu fällen. Sicher war er ein ebenso geschickter Zeichner wie Buchdrucker; die in dem Werke Breidenbachs enthaltenen großen Städtebilder dürfen in ihrer Art epochemachend genannt werden; auch das reiche Titelblatt und die kleineren Textillustrationen verraten einen Mann von Phantasie und scharfer Beobachtungsgabe. Die Städtebilder, sieben an der Zahl, sind Beduten von langgestreckter Form, und zwar bis zu der Länge von über

*) Zu zwei Ausgaben, einer mit lateinischem und einer zweiten mit hochdeutschem Text, welchen er 1488 eine niederdeutsche folgen ließ. Über die zahlreichen späteren Ausgaben und Überlegungen vergl. Brunet, *Manuel du libraire* ed. 5, T. II, pag. 1088, und Rütger a. a. O. I, 89 ff. In der deutschen Originalausgabe heißt es bei der Beschreibung eines Rittes in die Umgegend von Jerusalem: „Der Maler Erhart Newich geheißen, von Ulricht geboren, der all diß gemelt in diesem Buch hatt gemalet und die Trudern hi inneweg auß vörsühret.“ Am Schluß der lateinischen ersten Ausgabe lautet der Name „Newich.“ Nach freundlichen Ermittelungen des Herrn Archivars C. B. Moes in Rotterdam läßt sich die Familie Newyck (so ist der Name holländisch zu schreiben) gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Utrecht mehrfach urkundlich nachweisen. Ein Gillebrant van Newyck war 1470 „Cuderman“ der dortigen Sattlerzunft, zu der auch die Maler gehörten. Er ist offenbar identisch mit dem „Maestre“ Gillebrant, der 1456, 1461 und 1464 in den Rechnungen der Utrechter „Buurkerk“ bei Vergoldungs- und Malerarbeiten genannt wird. 1486 und 1492 war ein Cornelis van Newyck „Cudermann“ der genannten Gilde. — Newyck ist ein Dorf in der Nähe von Gouda; es werden also mehrere Familien, die von dort stammten, „van Newyck“ geheißen haben.

fünf Fuß, so daß sie nur mehrfach zusammengefalzt in das Buch eingelegt werden konnten. Sie stellen die von den Reisenden besuchten Hauptorte Venedig, Varenzo in Syrien, Corfu, Modon (Methone) an der Küste von Morea, Rhodus, Tevern und



28. Ansicht von Venedig (Mittelstück). Holzschnitt aus *Benardus* (1580).

Jerusalem — mit ihren Bauten und Umgebungen in bestimmt gezeichneten und klar geschnittenen Umrissen aus der Vogelschau dar, und war so rein und charakteristisch, daß man sich ihrer vielfach als Quellen und Vorbilder bedient hat und wir noch heute manche der dargestellten Objekte leicht erkennen können. Die Ruinbilder

Illustratoren von Hartmann Schedels Weltchronik haben für ihre Ansicht von Venedig das prachtvolle Breitbild Newichs mit der Ansicht der Piazzetta und des Dogenpalastes, wovon wir das Hauptstück hier in Verkleinerung beifügen (Abb. 25), benutzt und sich auch sonst in manchen ihrer Städtebilder an die Holzschnitte der Breidenbachschen Reisebeschreibung angelehnt, ohne sie jedoch auch nur im entferntesten zu erreichen. Die kleineren Textillustrationen, welche außer den Städtebildern das Buch Breidenbachs zieren, schildern die verschiedenen Völkerschaften und die fremdartigen Tiere, welche die Aufmerksamkeit der Reisenden erweckten. Dazu kommt ein prächtiges, von üppigem Rankenwerk umgebenes Titelblatt, dessen Gesamtanordnung auf den Textschmuck von Schedels Weltchronik ebenfalls nicht ohne Einfluß geblieben zu sein scheint. Es ist eine ansprechende Vermutung von A. F. Butsch*), daß das reiche, aus Rosen und Stachelpalmen gebildete Laub- und Stützwerk mit den darin herumkletternden Kindergestalten, welches den oberen Abschluß der Titelverzierung bildet, dem Marmorschmuck der Porta della Carta des Dogenpalastes frei nachgebildet sei, in deren spätgotischer Bekrönung ähnliche Putti zwischen üppigem Blätterwerk ihr Spiel treiben.

Der zweite, ungleich bekanntere Malername, auf den wir stoßen, ist Michael Wolgemuth, der Lehrer Dürers. Von ihm rührt ein großer Teil der eben erwähnten Illustrationen in Schedels Chronik her und auch an einem anderen Hauptwerke des Nürnberger Druckverlags der Zeit, dem „Schatzbehälter“, war er vermutlich in erster Linie als Zeichner mit beteiligt. Obwohl man seine Bedeutung vielfach überschätzt und ihm namentlich in der Geschichte der vervielfältigenden Kunst irrthümlicherweise einen Rang zuzuwiesen versucht hat, den er von Rechts wegen nicht beanspruchen darf, ist seine Stellung am Ausgang des Jahrhunderts und am Beginne der neuen Zeit doch eine so bezeichnende für den ganzen Charakter der Epoche, daß wir ihn eingehend würdigen müssen.**). Die Geschichte der Malerei kennt Michael Wolgemuth als den Vorstand einer großen Werkstatt für kirchliche Kunst, insbesondere für Altarbilder, welche von zahlreichen Hilfsarbeitern und Gesellen nach den Anordnungen des Meisters ausgeführt wurden. Er hatte die Kunst von seinem Vater Valentin gelernt und ihr ganzer Betrieb hat bei ihm noch den alten zunftmäßigen Charakter. Als Michael (geb. zu Nürnberg 1434) die Lehrzeit beendet hatte, zog er an den Rhein, vielleicht auch weiter nach den Niederlanden, deren Kunst auf ihn mächtigen Einfluß übte, und machte sich dann in der Vaterstadt sesshaft. Von den großen Altarwerken, die für den Entwicklungsgang seiner Kunst besonders charakteristisch sind, gehören die 1487 oder 1488 gemalten vier neun Fuß hohen Flügel des von Sebastian Peringsdörffer gestifteten Altars, früher in der Augustinerkirche, gegenwärtig im Germanischen Museum zu Nürnberg, der besten, reifsten Zeit des Meisters an, in welcher Dürer bei ihm „diente“ (1486—89). Wenige Jahre später datieren die beiden Druckwerke, an deren

* Die Bücherornamentik der Renaissance, München und Leipzig, 1878, S. 12.

** Vergl. aus der neueren Litteratur insbesondere C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl. VIII, 382; ferner W. v. Seidlitz, M. Wolgemuth, in der Zeitschr. f. bild. Kunst, XIII, 169 ff.; Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, 2. 294 ff.; endlich den Text von Verthold Niehl zu Seidans photographischer Publikation der Gemälde von Dürer und Wolgemuth. Nürnberg. Nol.

Die funfzehend figur



Herstellung Wolgemuth als Illustrator beteiligt erscheint. Geben wir uns Rechenschaft über den Stil des Meisters, wie der Peringsdörferische Altar ihn darstellt, so darf man auch hier ein völlig einheitliches Gepräge nicht erwarten. Ebschon Zeichnung und Farbe durchaus die gleichen sind, so zeigen sich doch in den Qualitäten der Ausführung nicht geringe Unterschiede. Von den acht Heiligengeschichten, welche zu je zweien übereinander an den Innenflügeln des Altars dargestellt sind, gehören wohl die mit den Heiligen Bernhard, Christoph, Lukas und Sebastian ganz dem Meister selbst an. Wir erkennen ihn darin als einen Künstler, der vor allem nach scharfer Charakteristik und lebendiger Bewegung ringt, der die heilige Geschichte im Gewande seiner eigenen Zeit, mit Anknüpfung an Selbsterlebtes und Selbstangesehenes dem Betrachter eindringlich vor Augen zu führen strebt. Der treffliche Bildnis- und Landschaftsmaler verrät sich in den meisterhaft individualisierten Köpfen, in den reizvoll komponierten und aufs sorgfältigste durchgebildeten Hintergründen. Die Flusslandschaft auf dem Bilde des heil. Christoph mit ihren zierlichen Bäumchen und Baulichkeiten hat sich der junge Dürer tief eingeprägt. In den reichlich lebensgroßen Heiligenfiguren auf phantastisch verschörfelten Kostamenten, welche die Außenseiten der Altarflügel zieren, tritt hingegen ein auffallender Mangel an Haltung und Würde hervor; namentlich die männlichen Gestalten stehen in der Mehrzahl recht steif und schwächlich da; an den weiblichen entschädigt uns die Anmut ihrer Erscheinung einigermaßen für das fehlende innere Leben. Trotz mancher Schwächen ist der Gesamteindruck des Werkes ein imponierender und die malerische Ausführung von großer Tüchtigkeit.

Als nun auch in Nürnberg das illustrierte Buchwesen sich entwickelte und Anton Koburger, der tüchtigste und rührigste unter den dortigen Buchdruckern, sein erstes großes Prachtwerk mit neuen Holzschnitten vorzubereiten begann, konnte er als Zeichner derselben füglich keinen anderen als Wolgemuth ins Auge fassen. Ein bestimmtes Zeugnis freilich liegt uns gerade für dieses Werk, den 1491 gedruckten „Schatzbehälter oder Schrein der wahren Reichthümer des Heils und ewiger Seligkeit“, in betreff der Urhebererschaft Wolgemuths nicht vor. Das große verschörfelte W auf der neunzehnten Figur und mehrere ähnliche kleinere Zeichen auf anderen Abbildungen des Buches*) haben in der gedachten Hinsicht nur einen zweifelhaften Wert. Schwerer ins Gewicht fällt die unauflösbare Übereinstimmung, welche zwischen dem Stil der Illustrationen des Schatzbehälters und denen von Schedels Weltchronik besteht, für welche Wolgemuths Mitarbeiterschaft im Texte selbst bezeugt ist. Namentlich ein charakteristischer Typus alter bärtiger Männergestalten mit gekräuseltem und geringeltem Haar kehrt in beiden Werken häufig wieder; er tritt uns gleich auf den Titelbildern der beiden Bücher in der Gestalt Gottvaters entgegen; und selbst abgesehen von dieser und anderen auffallenden Einzelheiten herrscht im Stil der Holzschnitte überhaupt eine große Verwandtschaft. Auch ist die Gesamtleistung der Illustration des Schatzbehälters**), obwohl sie hinter der des Schedelschen Werkes beträchtlich zurücksteht, eine so umfassende, daß man sie

*) M. Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 66; vergl. auch Ruther, Bücherillustration I, 57.

**) Mit 196 großen Holzschnitten, von denen fünf (die Figg. 25, 39, 46, 48 und 71) zweimal vorkommen.

kaum einer anderen Werkstatt zuschreiben darf, als der Wolgemuths. In der Zeichnung wie im Schnitte der Bilder des Schatzbehalters walten große Verschiedenheiten ob. Einige Blätter, wie die in Abb. 29 reproduzierte Priesterweibe Aarons, zeigen eine geübte und sorgfältige Künstlerhand; andere dagegen leiden an starken Zeichenfehlern und sind auch in xylographischer Hinsicht so hölzern und roh, daß man sie eher für Werke irgend eines handwerkmäßigen „Vergottschmieders“, als für Leistungen wirklicher Xylographen halten möchte. Über die Namen und die sonstige Thätigkeit der ausführenden Kräfte fehlt uns jeder Nachweis.

Daselbe gilt von der zwei Jahre später erschienenen, ebenfalls bei Nöburger



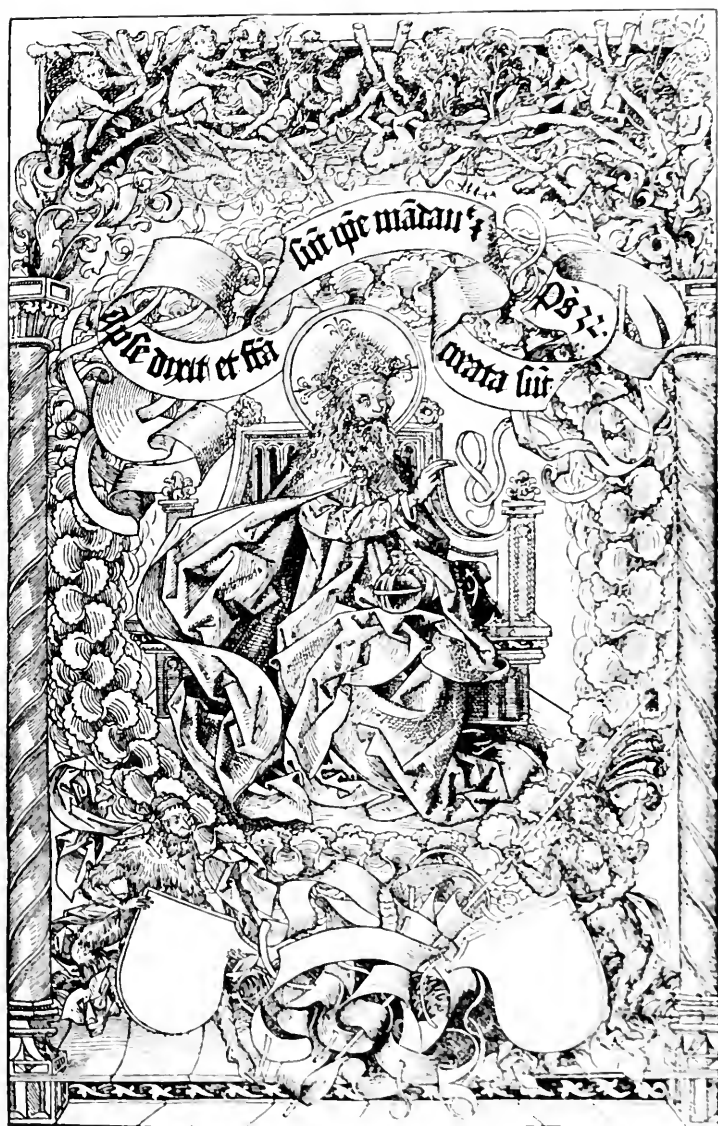
30. Lyras und Zylus. Holzschnitt aus Schöners Weltchronik.

gedruckten Hartmann Schönerschen Weltchronik. Auf die 1493 veröffentlichte lateinische Ausgabe (*Liber cronicarum*) folgte 1494 die von Georg Alt bezogene deutsche Übersetzung unter dem Titel: „Das Buch der Croniken und Geschichten von Anbeginn der Welt bis an diese unsere Zeit“. Hier findet sich die erste Notiz über die von dem Nürnberger Drucker beschäftigten Illustratoren. Am Schluß wird gesagt, daß Michael Wolgemuth und Wilhelm Pleydenwurff, Maler daselbst, auch Nöburger „mit Wert mit Figuren mercklich geziert haben.“ Wilhelm Pleydenwurff, der da als Genosse Wolgemuths erscheint, war der Sohn des Malers Hans Pleydenwurff, dessen Witwe Wolgemuth 1473 geheiratet hatte. Er wird in den Nürnberger Bürgerlisten von 1490 und 1492 erwähnt; 1495 war er bereits verstorben. Über sein Kunstvermögen und den Umfang seiner Beteiligung an der Illustration des Schönerschen Werkes war bisher nichts Bestimmtes zu ermitteln. Der Stil der Holzschnitte weist allerdings bedeutende Ver-

chiedenheiten auf, und bei ihrer großen Zahl ist das Zusammenwirken auch noch anderer Hilfskräfte mit den Genannten sicher anzunehmen.*) Zwei Nürnberger Patrizier, die Herren Sebald Schreyer und Sebastian Cammermeister, hatten den Künstlern reichliche Mittel für die Illustrationen zur Verfügung gestellt. Die Masse der Bilder beträgt über 2000. Davon sind ein Teil historische Kompositionen verschiedenen Formates (s. Abb. 30), ein anderer Teil Städteansichten und Abbildungen von Bauwerken, die bei weitem größere Mehrzahl aber Einzelfiguren und Brustbilder hervorragender Persönlichkeiten aus allen Perioden der Geschichte. Dies alles geordnet nach den „sieben Weltaltern“, welche die Einteilung des ganzen Stoffes bedingen. Für die größeren biblischen und historischen Kompositionen und die Einzelheiten dürfen wir Wolgemuth sicher als Zeichner annehmen. Sie zeigen oft in prägnanter Weise seinen charakteristischen Stil, seine ausdrucksvollen Köpfe, die Art seiner Naturanschauung und Komposition. Manches poetisch gedachte Blatt, z. B. der phantastisch wilde Totentanz (Fol. 264), das erschütternde Gegenstück zu dem versöhnlichen Bilde des den Tod überwindenden Christus im „Schatzbehälter“, zeugt für das Walten einer ernsten Künstlerkraft. Die Masse der übrigen Illustrationen dagegen rührt wohl von den Werkstattgenossen her; doch ist die Zeichnung mancher der kleineren Figurengruppen und Brustbilder bisweilen so markig und lebensvoll, daß wir auch dabei das Eingreifen des Meisters voraussetzen dürfen. Von den Originalzeichnungen hat Sidney Colvin den Entwurf zu dem Titelblatt (Abb. 31) unlängst im Britisch Museum nachgewiesen (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammf. VII, 98) und B. von Loga in seiner trefflichen Arbeit über die Städteansichten der Weltchronik (ebenda selbst IX, 192) das Gleiche für eine Zeichnung mit der Ansicht von Nürnberg im Germanischen Museum höchst wahrscheinlich gemacht. Das Titelblatt ist v. J. 1490 datiert und rührt ohne Zweifel von Wolgemuth her. Bei der Beschaffung des Materials für die Zeichnungen wird Hartmann Schedel, der Verfasser oder vielmehr Kompilator des Werkes, den Künstlern an die Hand gegangen sein. Man suchte dabei so quellenmäßig wie möglich zu verfahren, forschte überall nach den besten Vorlagen, half sich aber im Notfall auch ganz unverdrossen mit Kombinationen und freien Erfindungen. Daß für die Städtebilder Breidenbachs Reise als Quelle diente, wurde bereits bemerkt. Im ganzen finden sich dreißig authentische Städteansichten. Die übrigen sind Phantasiegebilde, und mehrfach wird derselbe Holzschnitt für verschiedene Städte benutzt. Auch bei den Porträts kommt dieser alte Briefmalereibrauch noch vor. Der gleiche Stoc dient z. B. für Hippocrates und Sestor. Ubrigens haben sich die Zeichner auch für die Bildnisse, so gut sie es vermochten, entsprechende Vorlagen zu verschaffen gesucht; das Bildnis Mohammeds II. (Abb. 32) stellt zwar nicht diesen, aber einen andern Herrscher von Konstantinopel, nämlich den letzten Paläologen Johannes VII. dar, und zwar nach einer Medaille von Vittore Pisano, welche im Gegenstich kopiert ist.**) Die Ausföhrung der Holzschnitte steht im Ganzen keineswegs hoch; der derb realistische Zug in Wolgemuths Natur kommt am besten zum Ausdruck, alles Feinere verschwindet; die Masse der Holzschnitte ist Fabrikware. Selbstverständlich war das

*) Nob. Vischer, a. a. O. S. 314, nimmt drei bis vier Holzzeichner an.

**) Dr. Vippmann, Jahrb. d. k. preussischen Kunstsammf. II, 217 ff.; B. v. Loga, ebenda IX, 105.



Ganze auf Kolorierung berechnet, wenn es auch nebenbei „roh“ verkauft wurde.*) — Ob Wolgemuth mit seinem Genossen Pleymenwurff auch noch für andere Druckwerke Koburgers thätig war, steht dahin.**) Dagegen darf der neuerdings von Thausing (Dürer, 2. Aufl. I, 71 ff.) mit großem Aufwande von Scharfsinn und Gelehrsamkeit unternommene Versuch, Wolgemuth als Kupferstecher zu retten, jetzt endgültig als gescheitert betrachtet werden, seitdem der vielbesprochene Meister W, den man für Wolgemuth nehmen wollte, als Wenzel von Elmüt sich gestellt worden ist.***)

Sehr bedauerlich ist es, daß die deutsche Künstlerchronik, welche für die besprochenen Mainzer und Nürnberger Holzschnittwerke wenigstens einige Namen von gutem Klang zu verzeichnen wußte, bei der ganzen übrigen Fülle reich illustrierter Bücher jener Zeit



32. Der sogen. Mahomet II. Holzschnitt aus
Seckels Weltchronik.

uns den Dienst versagt. Es sind lauter Werke von Namenlosen, und darunter nicht wenige von weit höherem Kunstwert als die Publikationen des trefflichen Koburger. Voran steht Basel mit seinen Prachtbruden der Offizinen Mich. Furters und Joh. Bergmanns, dem „Buch des Ritters vom Thurn“ und Sebastian Brants „Narrenschiff“. Das erstere ist ein moralisches Exempelbuch, von dem Verfasser einem edlen Ritter in den Mund gelegt, der seine Kinder durch Erzählungen aus seinem reich bewegten Leben und aus der Geschichte der bösen Welt zur Tugend und Gottesfurcht anleiten will. Das Werk Sebastian Brants, des gelehrten Baseler Professors und späteren Ratschreibers zu Straßburg, schildert in gereimter Form die Gebrechen der menschlichen Natur, die er in einer großen Schiffsladung zusammenfaßt, und läßt uns tiefe Blicke thun in das Leben der damaligen Welt, unmittelbar an der Schwelle des Reformationszeitalters. Der didaktische, von echter Lebensweisheit, Humor und Satire strotzende Gedankeninhalt beider Werke bot dem Illustrator ein weites Feld zu ergötzlichen Schilderungen. Wir kennen weder in dem einen noch in dem anderen Falle den Namen dieses Meisters; doch war er jedenfalls kein verächtliches Mitglied der oberdeutschen Künstlerchaft. Nuther (a. a. O. S. 65) denkt bei dem „Buch des Ritters vom Thurn“ an einen Zeichner aus der Schule des Martin Schongauer, und weist mit Recht auf den bedeutenden Fortschritt in der Darstellung nackter Körper

*) Ein uneingebundenes und nicht gemaltes (rohes) Exemplar fand zu Wolgemuths Zeit 2 Kl. rheinisch, ein koloriertes und gebundenes das Dreifache. Vgl. Baader, Jahrb. II, 73; Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 67.

**) B. v. Loga hat es für die „Reformation der Stadt Nürnberg“ wahrscheinlich gemacht, a. a. O. S. 104.

***) Vergl. zu der oben S. 46 angegebenen Literatur die jüngst erschienene Monographie von M. Lehrs, Wenzel von Elmüt, Dresden 1889, S. 5 ff. und S. 11.

und auf den seelenvollen Ausdruck der Köpfe hin, welche die Holzschnitte dieses Werkes auszeichnen. — An der Ausführung der 105 Holzschnitte des „Narrenschiffs“ (von denen sechs je einmal wiederholt vorkommen) scheinen mehrere Künstler thätig gewesen zu sein, deren Fähigkeiten hinter dem Illustriator des „Ritter vom Tburu“ keineswegs zurückstanden. Beiden Werken gemeinsam sind die zierlichen Rankenornamente, welche zu beiden Seiten der Figurenbilder und der Textspalten verlaufen, und den Buchern



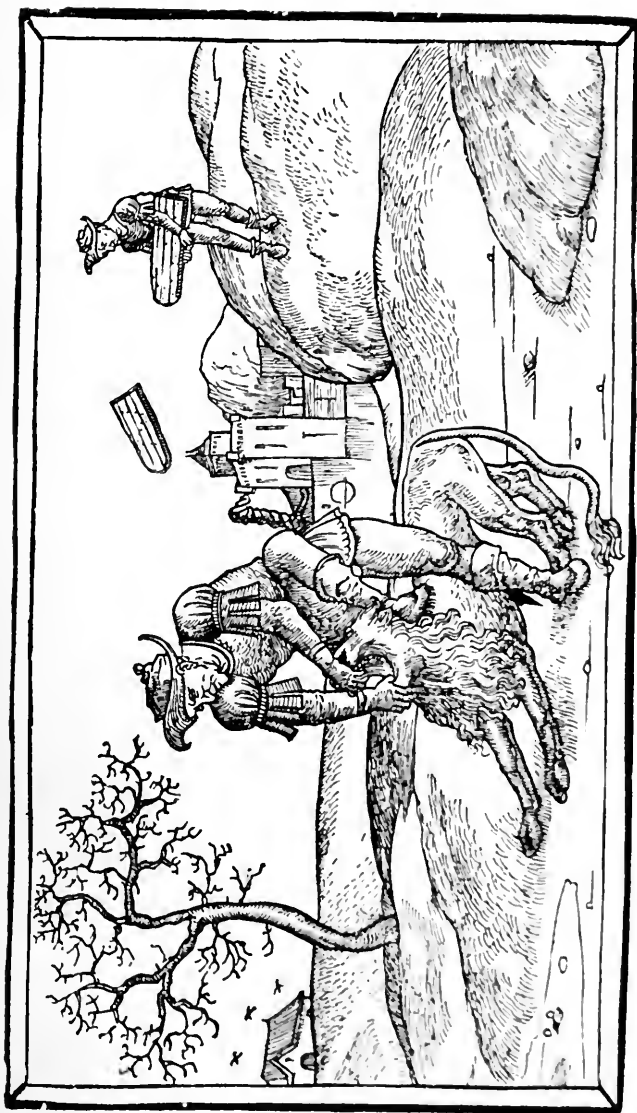
33. Vom Schapfuden. Holzschnitt aus Seb. Brants Narrenschiff

ein besonders reiches, gefälliges Aussehen geben, das an die Prachtwerke der alten Miniaturen erinnert. Die Holzschnitte (s. Abb. 33) sind von ungewöhnlicher Reinheit; man sieht, daß es dem Anlographen streng darum zu thun war, die Scharfe der geistvollen Zeichnung mit voller Treue wiederzugeben. Das Bild hat nicht selten einen stechenden Zug, der sich dem metallklaren Druck der Dore treulich anpaßt. Nur ein Schritt führte von hier zu den wunderbaren Kleinuntersweilen Holbeins.

Nachdem Seb. Brant von Basel in seine Vaterstadt Straßburg zurückgekehrt war und dort Dienste genommen hatte, trat er in dauernde Verbindung mit dem ausgezeichneten Straßburger Drucker und Verleger Johann Wunninger, der sich früher

schon für die Werte des berühmten Autors begeistert und 1497 eine lateinische Ausgabe des „*Marenschia*“ veranstaltet hatte. Zehn folgten zunächst (1498) Seb. Brants „*Varia Carmina*“ und drei Jahre später dessen lateinische Ausgabe des Boetius (*De philosophico consolatio*), an welche sich dann 1502 der reich illustrierte Prachtband des Brantischen Vergil angeschlossen. In der Ausgabe des Boetius verspürt man bereits den heilsamen Einfluß des Herausgebers auf den Stil der Illustrationen. Aber noch weit höher steht der Bildersinn der Vergilausgabe. Die Abbildungen im Boetius haben meistens ein niedriges Längensformat, und sind, wie unser in Abb. 33 vorgeführtes Beispiel zeigt, in der Regel aus mehreren schmalen Stücken zusammengesetzt, von denen nur das Stück mit der Hauptszene jedesmal neu hergestellt ist, während die Seitenstücke sich typisch wiederholen. So sehen z. B. der Bau mit dem hohen Thor und den Erkertürmen links, das von rechts her schreitende Paar, die Landschaft mit dem Baum und dem Felsen zur Rechten mehrere Male wieder. Eine der interessantesten Illustrationen ist die auf das Proömium folgende Ansicht von Rom, auf der man das Pantheon mit seiner runden Kuppelöffnung, die Engelsburg und die St. Peterbasilika deutlich erkennen kann. — Die 214 Holzschnitte der Vergilausgabe überragen den Boetius nicht nur durch ihre Zahl und Größe, sondern vornehmlich durch den hohen künstlerischen Wert der Zeichnung und des Schnittes. Besonders gilt dies von den Illustrationen zu den zwölf ersten Büchern der *Aeneide*. Wie bei dem „*Buche des Ritters vom Thurn*“ werden wir auch hier zunächst an einen Künstler aus der Schulgenossenschaft des M. Schongauer erinnert. Die Welt des römischen Dichters erscheint vor uns im Gewande der Straßburger Bürger und Elßässer Bauern vom Ende des 15. Jahrhunderts. Die Bilder zu den weiteren Büchern der *Aeneide* und zu den übrigen Gedichten rühren offenbar von mehreren, etwas weniger geschickten Zeichnern her. Auf einem Blatte gegen Ende des Werkes findet sich ein Schrifttäfelchen mit den Initialen C. A., ohne daß wir im Stande wären, daraus auf den Urheber der Zeichnung einen Schluß zu ziehen (Muther, a. a. O. S. 80 ff.). Das Ganze ist eine Prachtleistung an Schärfe des Drucks und Feinheit der Illustrationen.

In eine rauhere Luft, aber deshalb nicht minder gesunde Natur fühlen wir uns versetzt, wenn wir das Hauptwerk der niederdeutschen Buchillustration der Zeit durchmustern, die Lübecker Bibel des Steffen Ardes von 1494. Die zahlreichen Holzschnitte, von denen sich einige wiederholen, stammen ohne Zweifel von der Hand eines hervorragenden Meisters, dessen Persönlichkeit uns leider ebenfalls unbekannt ist. Seine derben, gedrungenen Gestalten sind lebendig bewegt, die Vorgänge mit großer Anschaulichkeit erzählt. Das Übertriebene und Karikierte, was in so zahlreichen anderen Werken der Zeit den Ausdruck der inneren Erregung und Leidenschaft entstellt, fehlt hier gänzlich. Die Köpfe sind charaktervoll und oft von inniger Beseelung. In den Gestalten der Frauen und in manchen Einzelheiten der Tracht herrscht eine eigene Anmut und Zierlichkeit. Auch scherzhafte und burleske Züge fehlen nicht. Sehr sorgfältig und lebendig sind die Tiere gezeichnet. Die Landschaft ist in der Regel einfach, ohne besonderen Reiz, häufig mit einzeln stehenden dünnen Bäumchen (Abb. 34). Höchst entwickelt zeigt sich die malerische Perspektive, sowohl in der Darstellung von Innenräumen als in weiten landschaftlichen Ausblicken, auf deren verschiedene Pläne die Figurengruppen in entsprechender Größenabstufung verteilt sind. Bisweilen ist



34 Simon mit dem Löwen. Holzschnitt aus der Lübecker Bibel von 1494

es, als berühre uns in diesen Bildchen ein italienischer Zug, der vielleicht durch den längeren Aufenthalt des Truders in Perugia sich erklären läßt. Zu den Figuren kommen zahlreiche, kraus und mannigfach verzierte Initialen.

Offenbar unter italienischer Einwirkung sind die zwölf reizenden Holzschnittbilder entstanden, mit welchen Jakob Wimpfeling's Pamphlet gegen die damalige Geißlichkeit (*De fide concubinarum*) geschmückt ist. Die Dfizin Ludwig Hohenwangs von Ulm (S. 71) nahm mit diesem 1501 erschienenen Buch einen neuen Aufschwung. In der Lebendigkeit der Auffassung, in Tracht und Bewegung regt sich hier der Geist Alt-Venedigs.

Blicken wir zurück auf den durchmessenen Weg, so zeigt uns die Entwicklung des Holzschnittes bis zum Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts im großen und ganzen die nämlichen Erscheinungen, welche der deutsche Kupferstich der Betrachtung dargeboten hatte. Zunächst bildet sich eine feste Technik aus, die in der treuen Wiedergabe der Zeichnung ihre Hauptaufgabe erkennt. Dann erweitert sich der Stoffkreis der Darstellungen und beherrscht, von der Buchdruckerkunst getragen, bald den ganzen Umfang der Litteratur. Endlich weicht die alte starre Form des Handwerks dem aufstrebenden künstlerischen Geiste. Begegnen uns auch immer noch für einen Meister von ausgeprägter Individualität ganze Scharen von Nachahmern und Kopisten, so war damit nun doch der Ausgangspunkt der Entwicklung gewonnen, welche durch das Eingreifen der großen Künstler der nachfolgenden Generation, eines Dürer und Holbein, eines Burgkmair und Hans Baldung, zur Blüte des deutschen Holzschnittes führte.



35. Aus Seb. Brants Ausgabe des Boetius, *De philosophico consolatu* (1501).



36. Gottvater und die Taube mit Seraphim. Holzschnitt von A. Dürer

Zweiter Abschnitt.

Das sechzehnte Jahrhundert.

1. Allgemeines. — Die Werke Albrecht Dürers.

Das Reformationszeitalter ist die Blüteperiode des deutschen Kupferstichs und Holzschnittes. Tausende von Wurzelsäfern verbinden die Werke der deutschen Dichter und Illustratoren jener Zeit mit dem religiösen Leben unseres Volkes und seiner Erneuerung. Wie sich der Geist des italienischen Humanismus verkörpert zeigt in den Schöpfungen Raphaels, so lebt und webt die Seele der deutschen Reformation in den Werken Dürers. Zu Gottes Wort, das endlich wieder unverfälscht in der geliebten Sprache der Heimat zu Millionen trostbedürftiger Herzen drang, gesellte sich das naturfrische, geisterfüllte Bild und unterstützte mit seiner derben, eindringlichen Sprache die Lehren des Evangeliums und seiner Ausleger. Nicht als farbenprächige Zier der Deden und Wände tritt es auf, nicht als die Stiftung freigebiger Künsten und Großen, wie im Süden, sondern als fliegendes Blatt wandert es von Haus zu Haus, in den Tiefen des Gemüths, in der Stille frommer Selbstbetrachtung findet es seine Stätte. Die Verbindung mit dem ererbten Gedankenkreise wird nicht plötzlich unterbrochen. Auch die alten bürgerlichen Grundlagen und Handwerksbrände der Kunst bleiben noch aufrecht. Aber der Geist, der sie durchdringt, ist der einer neuen Zeit. Dürer steht als ihr bahnbrechender Genius da, vollkommen ebenbürtig als Künstler dem reddegewaltigen Luther, mit dem ihn das Band inniger Weisheitsgemeinschaft verknüpfte. Vornehmlich durch sein Kupferstich- und Holzschnittwerk erweitert er sich als der mannlichste, erfindungsreichste, an Ernst und Kraft des Ausdrucks erhabenste Künstler, welchen Deutschland hervorgebracht hat. Alles, was vor ihm auf diesen Gebieten geschehen war, erscheint durch ihn zur geistigen Bedeutungslosigkeit herabgedrückt. Kupferstich und Holzschnitt gehen jetzt keine getrennten Wege mehr. Er vereint beide in einer

Hand und giebt ihnen die Weiße seiner künstlerischen Persönlichkeit. Nur noch ein deutscher Meister darf das Recht auf einen Ehrenplatz neben ihm auch hier in Anspruch nehmen, Hans Holbein d. J. Er steht in seinem Holzschnittwerke neben Dürer wie der jauchende Melanchthon zur Seite Luthers. Auf beide hat der Humanismus mächtig eingewirkt, beide nehmen früh italienische Motive in ihre Kunst auf. Aber Dürer stellt diesen seine stärkere Natur sieghaft entgegen, Holbein erweist sich ihnen gegenüber nachgiebiger und geismüßiger; nicht nur der Zeichner ornamenter Details, auch der Porträtmaler Holbein zeigt eine tiefe Wesensverwandtschaft mit den großen Italienern; galt doch eines seiner wunderbarsten Bildnisse lange Zeit für ein Werk Lionardo's! Außer dem offenen Sinn für die Schönheit der Form, welcher ihm eigen war, besaß er auch eine viel größere Freiheit und Weltläufigkeit in der Lebensführung; er fand leicht den Weg in ausländische, bössche Sphären und starb in der Fremde. Der Nürnberger Bürgersohn Dürer dagegen hängt mit unwandelbarer Innigkeit und Treue an der Heimat, so raub sie ihm auch erscheint in dem sonnigen Süden, ein so rastloser Drang nach allem Neuen und Weiten auch seine Seele füllt; er ist der schlichteste, tiefste Ausdruck der deutschen Eigenart und Denkungsweise.

In dem Leben und Wesen der beiden großen Meister spiegeln sich zugleich die ferneren Schicksale der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, und so auch die des Kupferstichs und Holzschnittes. Nur für eine kurze Spanne Zeit vermögen dieselben den nationalen Stil zu bewahren, den Dürer begründet. Dann folgen sie allzu willig dem übermächtigen fremden Einfluß und endigen in Außerlichkeit und Manierismus.

Das Leben und der Entwicklungsgang Albrecht Dürers (1471—1528) sollen hier nur kurz dem Leser in Erinnerung gebracht werden.*) Er war eines Goldschmieds Sohn und hat in der Werkstatt seines braven alten Vaters, an dem er mit inniger Verehrung hing, den Grund zu seiner hohen Meisterschaft gelegt. Durch das Goldschmiedehandwerk kam er zu dem kunstverwandten Kupferstich und mit besonderer Vorliebe ist er zeitlebens zu der Grabsticheltechnik zurückgekehrt, wenn er des „fleißigen Kläubelns“ in der Malerei müde geworden war. Es geht ein spröder, metallischer, im strengsten Sinne zeichnerischer Zug durch seine ganze Kunst. In der Werkstatt Mich. Wolgemuths, die er (Ende November 1486) mit fünfzehn Jahren betrat, mag das Erlernen der malerischen Technik seine Hauptaufgabe gewesen sein. Nach Kolmar, einem Hauptziele seiner zu Ostern 1490 angetretenen vierjährigen Wanderschaft, hat ihn unzweifelhaft der Ruhm von Schongauers Werkstatt hingezogen, deren vornehmstes Erzengnis, das Kupferstichwerk des Meisters, die Kunstwelt Deutschlands wie des Auslandes damals mit Bewunderung erfüllte und sicher schon im Hause seines Vaters die Augen des jungen Dürer auf sich gezogen hatte. Berührte ihn hier der Zauber des fein besetzten

*) Aus der Masse der Litteratur über den Meister genügt es für unsern Zweck hervorzuheben: H. v. Meiberg, Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1874; M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2. Aufl., Leipzig 1884, 2 Bde.; A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., II, S. 45 ff. Dürers Entwicklungsgang; Oeuvre d'Alb. Dürer, reproduit et publié par Amand-Durand, texte par Georges Duplessis, Paris 1877; A. Dürers sämtliche Kupferstiche mit Text von W. Lübke, Lichtdrucke von J. V. Ebnermeyer, und A. Dürers Holzschnittwerk, in Auswahl mit Text von C. von Lützow, Lichtdruck von Arnold & Zettler, beide Nürnberg, Goltan.

mittelalterlichen Ideals und vollendeter technischer Meisterschaft, so brachte ihn dann sein erster Aufenthalt in Venedig in unmittelbare Berührung mit der Kunst zweier der größten italienischen Realisten des Quattrocento, des Giovanni Bellini und Andrea



37. Der Spaziergang. Ausfertigung von A. Tuter

Mantegna. Der volle Begriff moderner weltfreundiger Schönheit und Natur ging ihm hier auf. Seine Bahn lag hell beleuchtet vor ihm: es galt, diese von großen Seelen angeschaute Natur auch für die Kunst seines Vaterlandes zu erobern! Noch mit einem dritten Meister von eigener Art, Jacopo de' Barbari, in Nürnberg Jakob Baldt genannt, der

besonders im Kupferstich und Holzschnitt eine rührige Thätigkeit in Venedig entwickelte, scheint Dürer auf seiner Wanderchaft schon damals in Beziehungen getreten zu sein. Wiederholt freuzten sich später ihre Pfade. Von der ersten Begegnung zeugt ein Wort in dem im Britisch Museum erhaltenen Entwürfe zu der Deklination von Dürers „Proportionslehre“. Danach war es Jakob Walsch, der ihn die Normalmaße des männlichen und weiblichen Körpers kennen lehrte und so den ersten Anstoß zu Dürers wissenschaftlichem Studium der Proportionen gab.)*

Im Frühling des Jahres 1494 finden wir den wandernden Gesellen wieder in Nürnberg und im Juli begründete Dürer durch die Heirat mit Agnes Frey seinen Hausstand. Nun beginnt seine geregelte selbständige Kunstthätigkeit. In den Jahren 1496—1498 entsteht die erste große Holzschnittfolge, „Die Heintliche Offenbarung Johannis“ oder „Apocalypsis cum figuris“, fünfzehn große Blätter mit deutschem und lateinischem Text, wozu bei der dritten Ausgabe von 1511 noch die Titelvignette mit dem an seinem Werke schreibenden Apostel hinzutrat (B. 60—75). Es ist das Werk eines jungen Kiesen, der sich kühn an das bildlich kaum Faßbare, phantastisch Ungefüge wagt und mit einem Schlage die ganze Kunst des vorausgegangenen Jahrhunderts durch seine tiefsten Geistaltungen überbietet. Von den xilographischen Einzelblättern und frühesten Kupferstichen, welche gleichfalls in die neunziger Jahre fallen,**) gehören die Mehrzahl dem nämlichen volkstümlich-religiösen Vorstellungskreise an, wie die Blätter der Apokalypse, und bekunden nur durch ihre Auffassung und künstlerische Behandlung Dürers Hinausgreifen über die alte handwerkliche Art. Eines der anspreichendsten der früheren Holzschnittblätter ist die nebenstehend reproduzierte „Heil. Familie mit den drei Kafen“ (B. 102; Abb. 35). Aber neben diesen durch den großen Bilder-

*) M. v. Sahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, 14. Dürer fügt hinzu, da Meister Jakob ihm seine Grundzüge nicht „Merlich“ habe „antzeigen“ wollen, habe er sich beim Vitruvius, der „ein wenig von der gliedmaßen eines Mans“ schreibe, damals weiteren Aufschluß geholt.

**) M. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. Folge I, 20 ff. will in dem von der Internationalen Chalcograph. Gesellsch. 1886, Nr. 10 publizierten anonymen Blatte mit zwei nackten Figurenpaaren (Adam und Eva) den frühesten bisher bekannten Versuch Dürers in der Kupferstichkunst erblicken, und stützt dieses Urteil namentlich auf die Übereinstimmung des Adamkopfes mit Dürers Selbstporträt v. J. 1493. Lehrs u. A. vindizieren jenen Stich dagegen dem Monogrammisten P. M., der zu den niederrheinischen Meistern aus der Nachfolgerschaft M. Schongauers zählt und besonders dem Monogrammisten B. M. mit dem Anker (s. oben S. 42) nahe steht. Diese Bestimmung fußt auf der in Zeichnung wie Stichführung mit Evidenz hervortretenden Übereinstimmung des Blattes mit den nackten Figurenpaaren mit dem Stiche des Schmerzensmannes in Berlin und Wien, welcher das Monogramm P. M. trägt, und anderen, demselben Stiche zuzuschreibenden Blättern in Frankfurt a. M. Vergl. Repertorium f. Kunstwiss. XIII, 40 ff. Zu den frühesten, sicher von Dürers Hand herrührenden Kupferstichen zählen außer den im Text genannten ferner: „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92), „Der Liebeshandel“ (B. 93), „Die heil. Familie mit der Heuschrecke“ (B. 44), „Der verlorene Sohn“ (B. 28), der in unserer Abb. 37 reproduzierte, in die Kategorie der Totentanzbilder gehörige „Evasiergang“ (B. 94), „Der kleine Kurier“ (B. 80), „Die drei Vanern“ (B. 86), „Der große küßende Hieronymus“ (B. 61), „Die Madonna mit der Meerlilie“ (B. 42, s. unsere Tafel), „Der heil. Sebastian am Baume“ (B. 55), „Der heil. Sebastian an der Säule“ (B. 56) u. a., sowie aus der Reihe der Einzelschnitte: „Das Männerbad“ (B. 128), „Simson mit dem Löwen“ (B. 2), das seltsame mythologische Blatt mit der Beischrift „Ceruleus“ (B. 127) und der vermutlich dazu gehörige „Ritter mit dem Landsknechte“ (B. 131).

markt geforderten Darstellungen treten uns früh auch schon andere entgegen, welche in der bestimmt umgrenzten Gedankenphäre des Humanismus wurzeln. Dürers



38. Die heil. Familie mit den drei Heiligen. Holzschnitt von A. Dürer.

gelehrter Freund Willibald Pirckheimer und seine Gesinnungsgenossen, ein Konrad Celtes, Hartmann Schedel, Schönerer u. A. mögen ihn zu den seltsamen mythologischen und

allegorischen Erfindungen inspiriert haben, wie wir sie in dem fogen. „Raub der Anymone“ (B. 71), der „Eifersucht“ (B. 73), den „Vier nackten Weibern“ (B. 75) und anderen aus jener Epoche herrührenden Stichen besitzen. Bei dem letztgenannten Blatte war es überdies die rein formale Rücksicht auf das Studium des von verschiedenen Seiten dargestellten nackten Frauentörpers, welche den Künstler für die sonst schwer zu erklärende Wahl dieses Gegenstandes erwärmt haben mag. Rein künstlerischer Drang nach der Darstellung der unbefleckten Gestalt, wissenschaftliches Studium der Anatomie und der Proportionslehre, humanistische Vorstellungen und der Einfluß italienischer Kunst haben offenbar bei allen diesen Schöpfungen zusammengewirkt.

Am Schluß von Dürers zehnjähriger reger Thätigkeit während dieser ersten Epoche seiner vollen Meisterschaft entstehen zwei seiner herrlichsten Holzschnittwerke, die Folgen des „Marienlebens“ (B. 76—95) und der „Großen Passion“ (B. 4—15). Das Marienleben, die lieblichste Blüte volkstümlicher Kunst, voll idyllischen Reizes und zartester Empfindung, gehört zum größten Teil den Jahren 1504—1505 an; nur die drei letzten Blätter und der Titel kamen 1510 und 1511 hinzu. Der Beginn von Dürers Arbeit an der „Großen Passion“, deren Buchausgabe gleichfalls in die eben genannten Jahre fällt, läßt sich bis an den Anfang des Jahrhunderts zurück verfolgen. Manches an den älteren Blättern dieser Folge gemahnt in Erfindung und Stil noch an die Herbitigkeiten der Apokalypse. In das Jahr der Entstehung des Marienlebens gehören auch zwei von des Meisters vorzüglichsten Kupferstichen: die reizvolle, unter dem Namen „Weihnachten“ bekannte „Geburt Christi“ (B. 2, s. die Tafel), ein Nachklang aus dem Marienleben, und das seiner vollen Bezeichnung nach von dem Meister selbst besonders geschätzte große Blatt mit Adam und Eva (B. 1, mit der Aufschrift: Albertus Durer Noricus Faciebat Ao. 1504). Während der Künstler dort den biblischen Vorgang in das bürgerliche Gewand einer gemüthlichen Familienscene zu kleiden weiß, umgibt er hier die an und für sich nicht besonders idealen Gestalten des ersten Menschenpaares mit dem Zauber heroischer Poesie, und bekundet zugleich in allen Einzelheiten der beiden mit der höchsten Sorgfalt ausgeführten Stiche die volle Reife seiner Meisterschaft.

Auf der Höhe seines Lebens angelangt, unternahm Dürer seine zweite Reise nach Venedig (im Herbst 1505). Der Aufenthalt des Meisters in der Lagenstadt währte nahezu ein Jahr. Er hat die deutsche Seele seiner Kunst unberührt von dort zurückgebracht in die nordische Heimat. Aber es hieße das Wesen Dürers völlig verkennen, wollte man uns glaubhaft zu machen suchen, daß der Glanz und die mächtige Bewegung der italienischen Kunst jener Zeit auf Dürers Wollen und Schaffen ohne starke Anregungen geblieben sei. Mit Giovanni Bellini, dem ihm an Seelentiefe und Lebenswahrheit innig verwandten Meister, dürfen wir ihn uns jetzt in lebhaften persönlichen Beziehungen denken. Und nicht minder bedeutsam wirkte, wenn auch nur von ferne, Leonards überallhin fruchtbringende Thätigkeit auf ihn ein. Die alten Studien über die menschlichen Maße und Verhältnisse, die Erforschung der Charaktertypen, dieser Grundlagen der Physiognomik, erfuhren von dorthier mächtige Impulse.

Die großen Werke der Malerei, welche Dürer in den ersten Jahren nach der Heimkehr aus Venedig schuf, die Tafeln mit Adam und Eva (1507), der Hellerische Altar (1509), das Dreifaltigkeitsbild (1508—1511) bezeugen die segensreiche Wirkung



Die Geburt Christi. Kupferstich von M. Dürer
 Berlin: Konigl. Kupferstichkabinett

des venetianischen Aufenthaltes. Nicht minder deutlich erkennbar ist dieselbe in des Meisters bewunderungswürdigem Eifer für die Vermehrung und immer höhere Ausbildung seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes. Zu der Publikation der Apokalypsie (in dritter Ausgabe), der großen Passion und des Marienlebens treten 1511 noch die kleine Holzschnittpassion in siebenunddreißig Blättern (B. 16—52) und ungefähr ein Jahr später die Kupferstichpassion mit sechzehn Blättern (B. 3—18) hinzu. Was Dürer in dieser Fülle kleiner Bilder aus dem Leben und Leiden Christi an tief empfundener Schönheit offenbart, findet nur in Luthers oder Paul Gerhards Kirchengedichten in der vollstündlichen Kraft des Ausdrucks seinesgleichen. Zu dem Titelblatt der



39. Titelbild von A. Dürers „Kleiner Holzschnittpassion“.

kleinen Holzschnittpassion (B. 16; Abb. 39) mit dem auf einem Quadersteine daliegenden: in Schmerz versunkenen Welterlöser ertönt der Grundakkord des Ganzen mit ergreifend großartiger Gewalt. Die Art der Zeichnung und der siederischen Behandlung gewinnt in diesen Werken das höchste Maß von Energie und Durchdringung. Dasselbe gilt von einer Anzahl gleichzeitig entstandener Einzelblätter, wie dem herrlichen silbertönenen Holzschnitte der „Dreifaltigkeit“ (B. 122) vom J. 1511, der „Weise des heil. Gregor“ (B. 123), dem „Heil. Hieronymus in der Zelle“ (B. 111), dem „Heil. Christusb.“ (B. 103) aus demselben Jahre, sowie dem lieblichen Familienbilde mit dem kniefenden Christkinde (B. 96) und mehreren kleinen Kupferstichmadonnen von verwandtem, genreartigem Charakter, wie der „Maria mit der Birne“ (B. 11), der „Maria vor der Stadtmauer“ (B. 10) und anderen. Die Kunst Dürers erreicht in diesen Platten nicht nur den höchsten Grad von Bezeichnung und Lebenswahrheit, sondern sie besigt

auch in der Zeichnung und Modellierung der Form eine auf deutschem Boden bisher ungehabte Fülle und Großartigkeit, sowohl in den unbekleideten Teilen als auch in der Gewandung, die oft in breiten, schön drapierten Faltenmassen um die wohlproportionierten Körper fließt. — Die Jahre 1513 und 1514 bringen dann in den drei weltbekannten Kupferstichen „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 95), „Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und „Melencolia“ (B. 74) die Meistererschöpfungen Dürers auf den Gebieten der Phantastik und des poetischen Stimmungsbildes. Die Stecherkunst zeigt sich hier zu der größten malerischen Feinheit und Vollendung ausgebildet, welche ihr innerhalb der Grenzen des Ideals der Zeit überhaupt zugänglich war. Wie zur nochmaligen Betonung seines vorzugsweise zeichnerischen und bildnerischen Stils stellt Dürer sodann im J. 1514 die beiden martigen kleinen Einzelstücke der Apostel Thomas (B. 48) und Paulus (B. 50) hin und schafft darin zwei grundlegende Typen plastischer Charakteristik und Gewandbehandlung, wie sie später in seinen beiden großen Gruppenbildern der vier Apostel in der Münchener Pinakothek zu so grandioßer Gestaltung gediehen sind.

Mit dem Jahre 1512 beginnen die Beziehungen Dürers zu den künstlerischen Plänen des Kaisers Maximilian. Von 1515 bis 1518 war er fast ausschließlich für den Herrscher thätig. Die „Ehrenpforte“ (B. 135), der „Kleine Triumphwagen“ (Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, 144 ff.), die „Österreichischen Heiligen“ (B. 116) entstehen zunächst. Der „Große Triumphwagen“ (B. 139) folgt erst 1522, drei Jahre nach des Kaisers Tode. Wir werden dem künstlerischen Wirken des Letzteren weiter unten eine besondere Betrachtung widmen. Hier nur so viel, daß durch das Eingreifen Dürers in die oft abstruse Gedankenwelt, welche die litterarischen Berater des Kaisers unter dessen Leitung zu Papier brachten, erst Schwung und Anschaulichkeit in das Ganze gekommen ist. Der Holzschnitt sah sich hier vor die Aufgabe gestellt, einen Stoff zu gestalten, der weder volkstümlich noch erhaben, sondern ein seltsames Gemisch von mittellalterlicher Romantik und modernem Ruhmsinn war. Nur die quellende Phantasie und Naturfülle Dürers konnte diese bombastischen Erzählungen und schwer verständlichen Allegorien halbwegs lebensfähig und genießbar machen. Er steigerte die Ausdrucksfähigkeit des Holzschnitts ins Kolossale und wußte ihm bei aller Massenhaftigkeit die künstlerische Wucht und Geistigkeit zu wahren.

Als nach dem Tode Maximilians das kaiserliche „Leibgeding“ verfiel, welches der Herrscher ihm in Anbetracht seiner „Kunst, Geschicklichkeit und Verständigkeit“ und der mannigfachen „angenehmen, getreuen und nützlichen Dienste“, die er gethan, für Lebenszeit bewilligt hatte, beschloß Dürer, für sein gutes Recht persönlich bei dem jungen Kaiser Karl V. Fürsprache zu thun. Er begab sich zu diesem Zweck im Juli 1520 auf die Reise nach den Niederlanden, wo sich das kaiserliche Hoflager damals befand. Im November schon war das Gesuch günstig erledigt und auch sonst hatte der Aufenthalt des Künstlers in dem reichen, künstegesegneten Lande für ihn den günstigsten Erfolg. Er erschröckte sein Auge an den farbenstarken Werken der altniederländischen Meister, an den gewerbfleißigen Städten mit ihren Denkmälern, Sammlungen und Naturschätzen, er erschloß seinen eigenen Arbeiten und denen seiner Landsleute einen neuen Markt, und erntete bei Kunstfreunden wie bei Künstlern begeisterte Anerkennung. Inuerlich verjüngt und geistigt schritt er nach der im Sommer 1521 erfolgten Heimkehr von

neuem an seine stille Thätigkeit. Der Ausblick in die Welt, der gesteigerte Verkehr mit den bedeutenden Menschen der Zeit, den die Reise ihm gebracht, spiegelt sich in seiner Kunst wieder. Es sind vorzugsweise Bildnisse, welche ihn jetzt beschäftigen. Dem großen Brustbilde des Kaisers Maximilian v. J. 1519, welches in zwei Holzschnitten (B. 153 und 154, mit und ohne Einfassung) erschien, reibte sich 1522 das in gleichen



40. Christus als Gärtner. Aus der „Kleinen Holzschnittsammlung“ von A. Dürer

Dimensionen ausgeführt, xylographisch noch wertvollere Profilbildnis Ulrich Varenbulers (B. 155) an. In Kupferstich gab Dürer die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (B. 102 und 103, nach den Verschiedenheiten des Formats „der kleine und der große Kardinal“ genannt), des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen (B. 104) und seines alten Freundes Altbald Virlbeimer (B. 106), letztere drei v. J. 1524, endlich als letzte Arbeiten in dieser Technik 1526 die Bildnisse des Melanchthon (B. 105) und des Erasmus von Rotterdam (B. 107) heraus. In das

nämliche Jahr fällt die Verse unter den kleinen Dürerischen Holzschnittporträts, der Coban Heße (Passar. 218).

Auch einige der schönsten Blätter religiösen Gegenstandes entziehen in diesen frühen Lebensjahren; so der einfach groß gedachte Holzschnitt des Abendmahls v. J. 1523 (B. 53) und die nebenstehend (Abb. 41) reproduzierte heil. Familie mit den zwei am Boden sitzenden nackten Kindern v. J. 1526 (B. 95). Die Reihe der in Änupier gestochenen kleinen Apostelfiguren schließt mit den Heiligen Simon, Bartholomäus und Philippus (B. 9, 47 und 46) würdig ab. Es sind statuarisch gedachte ernste Gestalten in großartig drapierter Gewandung, den Aposteln Thomas und Paulus ebenbürtig.

Zeit Lebens forschte Dürer nach dem „Grunde der Kunst“, dem Gesetz der Erscheinung und allem, was den Künstler theoretisch fördern kann. Vollends unablässig war er darum bemüht in seinen letzten Lebensjahren. 1525 erschien die Meßkunst, sein Lehrbuch der angewandten Geometrie. Im Herbst 1527 folgte der „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schloßer und Flecken.“ Von dem wissenschaftlichen Hauptwerke seines Lebens, der Proportionslehre, konnte er nur noch das erste der vier Bücher druckfertig machen; das Ganze ward ein halbes Jahr nach seinem Tode, Ende Oktober 1528, von seiner Witwe herausgegeben. Sämtliche Werke sind mit sorgfältig ausgeführten Holzschnitten reich illustriert, von denen mehrere jedoch erst den späteren Ausgaben, nach Zeichnungen aus Dürers Nachlasse, beigegeben wurden. Die künstlerisch wertvolleren gehören der Meßkunst und der Befestigungskunst an. Wir nennen die beiden Zeichner mit dem sitzenden Mann (B. 146) und mit der Laute (B. 147) sowie den großen, wunderbar fein ausgeführten Holzschnitt mit der Belagerung einer festen Stadt (B. 137), der zwar nicht eigentlich als Illustration zur Befestigungskunst gehört, aber doch geistig mit ihr im Zusammenhange steht. Der Phantasie war in diesen Darstellungen freilich kein Raum geboten. Um so freier und kraftvoller waltete dieselbe in anderen Gebieten, welche der Künstler nebenher betrat, vornehmlich den herrlichen Wappenbildern, Buchtiteln und ähnlichen emblematischen Erfindungen, deren mehrere der schönsten aus den letzten Jahren stammen, so das prächtige Wappen der Stadt Nürnberg (B. 162), das als Titel der 1521 erschienenen Ausgabe des dortigen Stadtrechts, der sogen. „Reformation“, diente, und das Wappen des Königs Ferdinand von Ungarn und Böhmen auf dem Titelblatte der Befestigungskunst (Passar. 210).

Es ist nötig, nun Dürers Kunst auch systematisch zu betrachten, um einen vollen Überblick über seine Leistungen zu gewinnen. Vor allem unter dem Gesichtspunkte der Technik, in der er auf allen Gebieten bahnbrechend wirkte.

Am augenfälligsten ist dies bei seinem Holzschnittwerk. Wir sahen, daß die deutsche Xylographie sich dadurch vom Handwerk allmählich zur Kunst erhob, daß Maler von Rang für den Holzstock zu zeichnen begannen. Der Zeichner und der Drucker wurden greifbare Persönlichkeiten. Der Holzschneider blieb noch im Dunkel stehen, als namenloser dienender Geselle. Erst bei Dürer wird dies Verhältnis ein anderes. Daß der Meister selbst das Schneidemeßer geführt habe, läßt sich nicht nachweisen. Jedenfalls geschah es nur in Ausnahmefällen. Dagegen treten zu seiner Zeit eine Anzahl namhafter Nürnberger Xylographen auf, die ihre Schulung offenbar in erster Linie Dürers Einfluß verdanken. Der hervorragendste derselben war Hieronymus Andrea, von dem

n. a. der „kleine Triumphwagen“ geschnitten ist. Dazu gehören ferner Hans Brandt und Wolfgang Reisch, welche gleichfalls für die Werke Maximilians thätig waren. Es trat also jetzt eine völlige Teilung der Arbeit unter selbständige Kräfte ein, welche



41. Die heil. Familie mit den zwei am Boden liegenden Kindern. Holzschnitt von A. D. v.

jedoch geistig von dem leitenden Meister abhängig blieben und ihre Bahn vorgezeichnet erhielten. Selbstverständlich kam dieses Verhältnis erst zur Zeit von Tiers Bollstie ganz in Wirksamkeit; und dadurch gewinnen eben auch erst die späteren Holzschnitte ihr individuelles Gepräge, während dem Stile der Jugendarbeiten in technischer wie in künstlerischer Hinsicht noch die Überlieferungen des fünfzehnten Jahrhunderts, insbesondere

der Folgemuth'schen Werkstatt, anbaften. Die Umgestaltung der Technik, welche Dürer herbeiführte, suchte vor allem auf dem Wegfall der Färbung. Erst dadurch sah sich der Holzschnitt auf sich selbst gestellt, auf die volle, freie Entfaltung seiner Kräfte hingewiesen. Was er bis dahin unter Mithilfe der bunten Bemalung erreicht, das war jetzt durch den bloßen Gegensatz von Schwarz und Weiß herzustellen. Der Xylograph mußte in seiner Art ein Künstler sein, um diesen Entwicklungsprozeß durchzuführen, welcher den Holzschnitt aus einer illuminierten Umrißzeichnung auch ohne farbige Beihilfe zu einem wirklichen Bild im kleinen mit lebensvoller Modellierung und malerischer Wirkung umgestaltete. Er konnte dies nur werden unter der Führung eines Meisters der Zeichnung, dem alle Machtmittel seiner Kunst vollkommen geläufig waren, der sich zugleich aber stets mit seinen Anforderungen an die Xylographen genau innerhalb der Grenzen hielt, welche das Material und das Werkzeug vorschrieben. Es ist kein Zweifel, daß Langholz und Schneidmesser auch bei Dürer die Regel bildeten. Die erhaltenen Holzschnitte bezeugen es klar. Man hat zwar die Vermutung ausgesprochen, daß für Darstellungen feinerer Art, wie z. B. die Schlachtenbilder an der Triumpphöhe, sich die Xylographen schon damals des Stiches bedient hätten, wie dieser ja bei den Schrotblättern von alters her für Hochdruckarbeiten im Gebrauch war (Schönbrunner, a. a. O. S. 90 ff.). Ein Zeugnis dafür könnte man vielleicht in einer Stelle von Dürers Proportionslehre (Fol. T, 2) erblicken, welche lautet: „Daraus kumbt, das manicher etwas mit der Federn in ein tag auff ein halben bogen haptis reyt, oder mit seine eyssellein etwas in ein klein hölzklein versticht, dz würt künstlicher vnn besser denn eines andern grossen Werck, daran der self ein ganz jar mit höchstem fleiß macht.“ Wörtlich genommen läßt dies keine andere Deutung zu, als daß es sich um eine in Holz „gestochene“ Arbeit handelt, welche Dürer einem Werke der großen Kunst gegenüberstellt. Allein es bleibt fraglich, ob der Ausdruck so genau gemeint ist. Die Stichelarbeit würde nämlich die Verwendung von Hirnholz zur Voraussetzung haben; und dieses ist bisher für Dürers Zeit nicht nachgewiesen. Die geschnittene Arbeit in Langholz steht jedenfalls als Regel aufrecht und sie bestimmt auch Dürers eigentümlichen Holzschnittstil. Es würde gegen des Meisters ganze Art und Kunst verstoßen, wenn darin nicht in allererster Linie die Natur des Materials und der angewohnten Schneidetechnik zu spüren wäre. Die breite, saftige Linienführung in den Holzschnitten Dürers hängt damit zusammen. In den Jugendwerken, vornehmlich in der Apokalypse, bewahrt dieselbe noch die ganze Herbigkeit, das Stöige und Kautige der älteren Nürnberger Meister. Später werden die Linien weicher und schmelender; der entwickelte Sinn für plastische große Form findet auch in der Holzschnitttechnik seinen Ausdruck; selbst malerische Wirkungen von farbiger Kraft und reizvollem Hell Dunkel werden durch die einfachen Mittel des Schwarz und Weiß erzielt. Erasmus hat diese Meisterschaft Dürers treffend gewürdigt, wenn er ihn selbst höher als den Apelles stellen will. Denn dieser bediente sich der Farbe zu seinen Wunderwerken. „Dürer dagegen, was hat er nicht alles in seiner schlichten Monochromie, d. h. mit der einfachen schwarzen Linie dargestellt? Schatten und Lichtglanz, Höhen und Tiefen, die ganze Natur, die menschlichen Leidenschaften und Affekte, ja fast die Sprache selbst, und alles dies so wahrheitsgetreu, daß wer zu den mit vollendeter Kunst geführten Linien die Farbe hinzufügen wollte, dem Werke nur schaden würde.“

Dem derberen Holzschnitte steht der feine Kupferstich wie der Aristokrat dem Volksmann gegenüber. Dürer knüpft auch als Stecher zunächst an die Vorläufer an, vornehmlich an Schongauer, Jacopo de' Barbari und Mantegna. Er wahrt streng den metallischen Charakter der Technik, die dem Goldschmiedelehrling früh in Fleisch und Blut übergegangen war. Die ersten Arbeiten, vor allen „Der Tod als wilder Mann“ (B. 92), „Die heil. Familie mit der Henjchrede“ (B. 14) u. a., haben denselben spitzen, scharfen, unangeglichenen Stil, wie die so mancher oberdeutschen und rheinischen Stecher des fünfzehnten Jahrhunderts. Dann aber gelangt auch im Kupferstich Dürers vollere, tiefere, künstlerisch vornehmere Natur zur Geltung. Wir fühlen stets die feste Kraft des Erzes durch; aber nicht minder stark erweist sich die Persönlichkeit des Meisters. Er modelt und gräbt aus dem Metall die runde Gestalt heraus, wie der Bronzebildner seine Statue. „Dabei ist es bezeichnend,“ — sagt Rob. Vischer (a. a. O. S. 234 ff.) — „wie er in Kupferstichen dieser Technik wahlverwandte Dinge, Harnische, Waffen, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Seide, seidnes Haar, Edelsteine, Wasserspiegel, Strahlenkorlen, magre, muskulöse, fehnige Glieder mit stichtlicher Vorliebe darstellt und wie er zuweilen den milden Glanz jugendlicher Haut übertreibt, so daß ein atlasähnlicher Anschein entsteht. Manche Gestalten dieser seiner Kunst sehen fast aus wie Marmor nach polierten, schillernden Bronzestatuen.“ Beispiele für das letztere bieten vor allen das „Kleine Pferd“ (B. 96) und „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98), auf deren Entstehung sicher die bronzenen Hölse von S. Marco in Venedig und Colleoni's Reiterdenkmal von Verrocchio nicht ohne Einfluß geblieben sind. Aber Dürers künstlerische Stichbehandlung schreitet über diese stoffliche Feinfühligkeit noch weiter vor zu wahrhaft malerischen Wirkungen, welche die seiner Holzschnitte der besten Zeit an Hartheit doch überlegen. Es giebt kaum ein Problem der Lithographie, der Abtönung, des Helluntzels, das er nicht mit Meisterschaft gelöst hatte. Die „Kleine Passion“ besonders B. 1. 6,



12. Madonna mit der Sternkrone, Kupferstich von A. Dürer

schien entsteht. Manche Gestalten dieser seiner Kunst sehen fast aus wie Marmor nach polierten, schillernden Bronzestatuen.“ Beispiele für das letztere bieten vor allen das „Kleine Pferd“ (B. 96) und „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98), auf deren Entstehung sicher die bronzenen Hölse von S. Marco in Venedig und Colleoni's Reiterdenkmal von Verrocchio nicht ohne Einfluß geblieben sind. Aber Dürers künstlerische Stichbehandlung schreitet über diese stoffliche Feinfühligkeit noch weiter vor zu wahrhaft malerischen Wirkungen, welche die seiner Holzschnitte der besten Zeit an Hartheit doch überlegen. Es giebt kaum ein Problem der Lithographie, der Abtönung, des Helluntzels, das er nicht mit Meisterschaft gelöst hatte. Die „Kleine Passion“ besonders B. 1. 6,

8, 9, 10, 12, 16, 18), der „Heil. Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) und die „Melencolia“ (B. 74) sind dafür als die glänzendsten Belege anzuführen. In den Blättern der reifen Zeit hat auch die Stichsführung ihre volle Sicherheit und Gesetzmäßigkeit erreicht. Während der junge Dürer noch mehr zeichnerisch verfährt, die Linien der Schraffierung mit kleinen Häkchen und Pünktchen abwechseln läßt und in freier Weise, gleichsam tastend, der erzielten Wirkung nachstrebt, folgt er später einer festen Regel, deren Grundprinzip ist, sich den Formen der Gegenstände und ihrer Modellierung innig anzuschmiegen. Auch diese Art der stichertischen Technik verleiht seinen Gestalten jene pralle Festigkeit und Gediegenheit, welche das Wesen von Dürers Kunst ausmacht.

Wir sind in der Lage, dem Entstehungsprozeß der Kupferstiche des Meisters auf den Grund zu sehen, da sich von einigen seiner Platten Probedrucke noch erhalten haben. Erstens von dem „Großen Herkules“ oder der „Eifersucht“ (B. 73), welcher Stich uns in zwei Probedrukten vorliegt, von denen der eine sich in der Albertina zu Wien, der andere (1852 in der Bibliothek zu Wilhelmshöhe gefundene) sich im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin befindet. Das auf unserer Tafel reproduzierte Blatt zeigt uns beträchtliche Teile des Stiches noch unansgeführt: so den links am Boden sitzenden „Satyr“ (besser Pan) bis auf den rechten Unterschenkel und den Kieferknochen in seiner Rechten, ferner Kopf, Schleier und Arm der Deianira, endlich die ganze Partie rechts vom Herkules und zu seinen Füßen. Alle diese Teile sind nur leicht mit der Nadelspitze vorgezeichnet; die Schraffierung fehlt noch. — Der zweite Stich ist Dürers berühmtes Hauptblatt „Adam und Eva“ (B. 1). Von diesem sind uns zwei verschiedene Probedrucke in der Albertina, ein dritter, mit dem einen in der Albertina übereinstimmender, im Britisch Museum erhalten. Der frühere (auf Bl. 8 des Dürer-Bandes der Albertina vorliegende) Zustand zeigt die ganze rechte Seite des Stiches mit der Gestalt der Eva noch weiß mit nur leicht vorgezeichneten Umrissen, ebenso den Oberkörper und das linke Bein des Adam, ferner das Täfelchen und den Vordergrund mit Ausnahme der linken Ecke mit dem Mänschen. Der etwas spätere Zustand (auf Bl. 7 des Dürer-Bandes der Albertina) giebt auch das linke Bein des Adam bereits auszuführen.*) — Auf den Probedrukten bemerkt man hin und wieder ganz feine horizontale Linien, deren eine auf dem Stiche des „Großen Herkules“ unmittelbar über den Beinen der zum Schlag ansholenden Frau selbst im fertigen Plattenzustande noch zu sehen ist. Sie dürften kaum als Behelfe beim Übertragen der Zeichnung auf das Kupfer gedient haben, wie man angenommen hat, sondern werden einfach Ritzer sein, welche beim Polieren der Platte mit Holzohle entstanden sind. — Das Verfahren, wie es Dürer nach diesen Probedrukten einhielt, zeugt von seiner vollendeten Herrschaft über die Technik der Grabstichelarbeit. Nachdem er die Umrisse direkt nach seiner Originalzeichnung**) auf die Platte gebracht hatte, so daß diese im Abdruck die

*) Thauings Angabe (Dürer, 2. Ausg. II, 313, Note 2) ist in diesem Punkte unrichtig. Es auch dort dessen Bemerkung über eine spätere Nacharbeit Dürers an der vollendeten Platte.

**) Das Original zu dem oben besprochenen Stiche „Adam und Eva“ hat sich in der mit Sepia lavierten Federzeichnung erhalten, welche aus der Sammlung Gsell in den Besitz des Herrn v. Lanna in Prag übergegangen und in Lippmanns Sammelwerk, II, Taf. 173 publiziert worden ist. Die beiden Gestalten stimmen in Größe, Haltung und Formengebung völlig mit dem Stiche überein, nur hätte Adam auf der Zeichnung in der Linken auch einen Apfel, und Eva ist



Der große Herkules oder die Euerucht. Kupferstich von L. Duret
 (Verkleinerte Reproduktion Berlin konigl. Kupferstichkabinett)

Komposition im Gegenstrome zeigt, schritt er sofort an das Fertigmachen aller Teile durch sehr eng und fein nebeneinandergelegte Strichlagen und Kreuzschraffierungen. Wir sehen daher auf den Probedrucken die vollendet modellierten Teile scharf an die nur leicht vorgeristeten grenzen. Es ist, wie wenn die ganze Arbeit in allen ihren Tonabstufungen und Gegenlagen dem Künstler bereits klar vor dem geistigen Auge gestanden wäre, ohne das Erfordernis irgend welcher Nachhilfe und Zusammenstimmung.

Während den meisten Kupferstichen Dürers diese feste, plastische Technik eigen ist, zeigen einige wenige Blätter seiner mittleren Zeit (um 1510—1516) eine davon wesentlich verschiedene Ausführung, „eine Technik, deren zarte, kaumige Wirkung wir vornehmlich der Schneidenadel zuschreiben müssen“ (Thausing, a. a. O. II. 63). Es sind dies die nachfolgenden vier Blätter: die „Heil. Veronika mit dem Schweifstuche“ (B. 64) von 1510, der „Schmerzmann mit gebundenen Händen“ B. 21 von 1512, der aus demselben Jahre stammende „Heil. Hieronymus am Weidenbaume“ (B. 59) und die um 1516 entstandene „Heil. Familie an der Mauer“ (B. 43). An der leichten, freien, durchsichtigen Behandlungsweise dieser Arbeiten, welche sich von der geschlossenen Wirkung der übrigen Blätter scharf unterscheidet, erkennt man un schwer, daß hier nicht der Stichel, sondern die beweglichere, die Platte weniger tief angreifende Nadel Dürers Instrument gewesen ist. Nur die ersten, höchst seltenen Abdrücke dieser Platten geben daher die volle malerische Wirkung, welche der Meister anstrebte. Thausing hat (a. a. O. 65 ff.) daran die Vermutung geknüpft, daß Dürer die Zeichnung dieser Platten auf das Kupfer geätzt und dann mit der tatten Nadel übergegangen habe, um der Platte die nötige Druckfähigkeit zu geben. So sei das Unklare und Tonige, was auch die besten Abdrücke zeigen, zu erklären. Und wer z. B. die herrlichen, frühen Drucke der *Albertina* von dem „Heil. Hieronymus am Weidenbaume“ B. 59 und der „Heil. Familie an der Mauer“ (B. 43) genau prüft, kann über die Berechtigung dieser Ansicht kein Bedenken hegen. Die rauen, grätigen Striche, die Feinheit in den Abtönungen der Schatten, die gesamte malerische Haltung sprechen deutlich genug. Besonders in dem heil. Hieronymus erscheint uns Dürer als der unmittelbare Vorläufer eines Rembrandt.

Überhaupt unterliegt es keinem Zweifel, daß Dürer die Ätz- oder Radierkunst wiederholt in Anwendung gebracht hat. Wir besitzen sechs aus den Jahren 1515—1518 stammende Blätter von seiner Hand, welche durch Ätzung auf Stahl oder Eisenplatten hergestellt sind: den großen „Christus am Ölberge“ B. 19 von 1515, den kleinen sitzenden „Schmerzmann“ (B. 22) aus demselben Jahre, das von einem Engel in den Lüften getragene „Schweifstuch der Veronika“ B. 26 vom Jahre 1516 und die gleich datierte „Entführung auf dem Einhorn“ B. 72, sodann das rätselhafte Blatt mit dem knieenden männlichen Akt im Vordergrund, der uns an Michelangelo's lauernde anatomische Figur erinnert (B. 70), endlich die große *Kunzberger Feldschlange* (B. 99) vom Jahre 1518. Die gleichmäßig tiefe, rauer Linienführung läßt über die Technik dieser Platten keine Meinungsverschiedenheiten aufkommen. Dürer zeigt sich darin noch wenig geschickt. Von materiellem Effekt und reinerer

etwas höher gestellt als im Stiche. Von der Landschaft sind nur der Stamm und Äst im Rücken des Adam angedeutet. Vergl. Thausing, *Dürer*, 2. Aufl. I. 16 und B. *Zeichnerzeitdr.* I. Bild. Münch. N. N. I. 20 ff.

Tonabstufung findet sich keine Spur. Die nicht seltenen trüben, fleckigen Stellen steigern noch die Unklarheit der meisten dieser Drucke. Sie bilden den geraden Gegensatz zu der blanten Metallwirkung von Dürers vollendeten Kupferstichen.

Als technische Spezialität ist schließlich der sogenannte Regenknopf (B. 23) hier anzureihen, ein Rundbildchen von minutiöser Feinheit mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, welches Dürer guter Überlieferung zufolge für den Kaiser Maximilian in Gold gestochen hatte und das von diesem als Schmuck seines Schwertknaufes oder nach einer anderen Überlieferung als Hützier getragen worden sein soll. Da die Inschrift über dem Gekreuzigten auf den außerordentlich seltenen Abdrücken des Plättchens umgekehrt erscheint und auch Maria und Johannes neben dem Kreuze nicht ihre üblichen Plätze einnehmen, so ist es evident, daß die Gravierung ursprünglich nicht zum Abdruck bestimmt, sondern als Nello gedacht war, von welchem Dürer nur für sich und seine Freunde einige Probeabdrücke genommen haben mag.*) Das nur etwa guldengroße Plättchen (37 Millimeter im Durchmesser) ist ganz mit dem Grabstichel ausgeführt, ein Wunderwerk an Feinheit in allen Details der um das Kreuz versammelten Figuren, ihres Kostüms, der Waffen und sonstigen Zuthaten. Die Entstehung des in seiner Art einzig dastehenden Werkes**) dürfte in das Jahr 1515 fallen.

Der ganze, höchst persönliche Charakter von Dürers Kunst und Technik macht es von vornherein sehr wahrscheinlich, daß der Meister häufig den Druck seiner Platten wie seiner Holzstöcke selbst besorgt hat. Er wird die Pressen im eigenen Hause aufgestellt, die Zurichtung, die Mischung der Farbe, die Ausführung des Drucks unter feiner steten Aufsicht gehabt haben. Ohne dieses unmittelbare Eingreifen des Künstlers wäre der hohe Grad von Vollendung unerklärlich, welchen die frühen Drucke der Dürerschen Werke trotz der Unvollkommenheit der damaligen Druckerpresen zeigen. Die vier großen Holzschnittfolgen, deren Druck im Jahre 1511 zum Abschlusse gelangte, die Apokalypse, das Marienleben und die beiden Passionen, tragen sämtlich am Schlusse die Bezeichnung: „*Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem*,“ wie schon die erste Ausgabe der Apokalypse die gleiche Adresse in deutscher Sprache geführt hatte. Hinzugefügt sind Drohungen gegen betrügerische Kopie und Nachdruck unter Berufung auf das vom Kaiser Maximilian dem Künstler erteilte Privilegium. Dürer hat die drei großen Bücher in chronologischer Folge der Stoffreihe (Marienleben, Passion, Apokalypse) zusammengeheftet ausgegeben. Eines dieser höchst selten gewordenen Exemplare besitzt das königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Auch andere Werke, z. B. den „Triumphwagen“ (B. 139), bezeichnet Dürer selbst als „von ihm erfunden, gerissen und gedruckt.“

Nach damaliger Sitte war der Künstler jedoch nicht nur sein eigener Drucker, sondern besorgte auch zugleich den geschäftlichen Vertrieb der von ihm geschaffenen Werke, war mit anderen Worten auch sein eigener Verleger und Kunsthändler. Er

*) S. den wichtigen Brief Dürers an den Freund Luthers, Georg Spalatin, in der öffentlichen Bibliothek zu Basel, mitgeteilt von Ed. His-Hensler, Zeitschrift f. bildende Kunst, III, 7 ff., und B. Boehm, Repertor. f. Kunstwiss. III, 276 ff.

**) Über zwei andere, dem Meister ebenfalls zugeschriebene Nellen, den kleinen „Heil. Hieronymus in der Wüste“ (B. 62) und das „Parisurteil“ (B. 65) s. Thanning a. a. O. II, 74, 1.

hatte seine Agenten und Austräger, die mit ihm in Verrechnung standen und über deren unglückliches oder unredliches Gebaren zu seinem Schaden er nicht selten Klage führt. Einer dieser „Gesellen ist mir zu Rom gestorben mit Verlust meiner Ware,“ schreibt er in den Tagebüchern (1507—8). Schon vom 12. August 1500 ist eine Urkunde datiert, welche von einem durch Dürer aufgenommenen Holporteur handelt, für dessen Gebaren dessen Bruder dem Künstler Bürgschaft leistet. Viele seine vertrieben Dürers Kupferstich- und Holzschnittwerke nicht nur bei den Kunstfreunden in Nürnberg und in den benachbarten Städten, sondern sie bieten sie vornehmlich bei den großen Kirchenfesten, auf Jahrmärkten und an Wallfahrtsorten feil. Außerdem besorgten Dürers Mutter und Frau, ja auch der Meister selbst häufig die Verkaufsgeschäfte. In seinem ersten Brief an Birkheimer aus Venedig (vom 6. Januar 1500) schreibt Dürer: „Ich ließ der Mutter zehn Gulden, als ich hinwegritt; sodann bot sie inzwischen neun oder zehn Gulden aus Kunstware gelöst;“* und in dem fünften Schreiben an denselben (vom 2. April jenes Jahres) heißt es: „Zaget meiner Mutter, daß sie an dem Heiligtumsfeste feil halten lasse. Doch verleihe ich mich dessen, daß meine Frau bis dahin heimkomme, der habe ich auch alles geschrieben.“ Frau Agnes war nämlich, wie wir aus einem früheren Briefe (vom 8. März 1500) schließen dürfen, inzwischen auf der Frankfurter Messe gewesen, vermutlich zu keinem anderen Zweck, als um des Mannes Kunstware dort feil zu halten. Über Dürers eigenen Vertrieb seiner Werke bietet uns insbesondere das Tagebuch von der niederländischen Reise eine Menge sehr merkwürdiger Aufzeichnungen. Er verzeichnet häufig seine Werke oder giebt sie als Entgelt für ihm erwiesene Dienste; dann aber verkauft er sie auch oder tauscht sich dafür andere Gegenstände, Kunst- und Wertachen ein. Und was das Auffallendste ist: er handelt nicht nur mit seinen eigenen Arbeiten, sondern auch mit denen anderer Künstler. Da das Tagebuch über alle seine Ausgaben und Einnahmen genaue Daten enthält, erfahren wir auf diese Weise den von Dürer bestimmten Preis einer großen Anzahl seiner Kupferstiche und Holzschnitte. Er muß davon ganze Ballen auf der Reise mit sich geführt haben. Der Preis war nach dem Formate des Banners, auf welchem die Bilder gedruckt waren (ob auf ganzen, halben oder Viertelbogen, verschieden. So z. B. heißt es: „Sebold Nischer hat mir zu Antwerpen abgekauft: 16 kleine (Holzschnitt-) Passionen zu 4 Gulden, ferner 32 große Bänder d. h. das Marienleben, die große Holzschnitt-Passion und die Avelankrise zu 8 Gulden, ferner 6 gestochene Passionen zu 3 Gulden; ferner von halben Bogen aller Art je 20 zusammen zu 1 Gulden, davon hat er für 3 Gulden genommen; ferner für 5¹/₂ Gulden kleine Viertelbogen, immer 15 zu 1 Gulden; von den ganzen Bogen aller Art 8 Bogen zusammen zu 1 Gulden. Ist gezahlt.“ Zu den „ganzen Bogen“, von denen der Meister dem Antwerpener Käufer vermutlich einem dort ansässigen deutschen Händler 8 um 1 Gulden gab, gehörten u. a. Adam und Eva, die große Vertuna, der Hieronymus in der Zelle und die Melencolia, zu den „halben Bogen“ 20 für 1 Gulden 3 B die drei Madonnen von 1519 und 1520 B. 36, 37 und 38 und die Geburt

*) Der Wert des Geldes war damals ein sehr hoher. Vierzig Gulden reichten zu dem jährlichen Unterhalt eines Nürnberger Bürgers. Sein großes Haus am Thurngärtnerthor des „Dürerhaus“, kaufte der Meister 1500 für 27¹/₂ Al. Rheinisch in Geld, d. i. 2¹/₂ Al. in Münchener Stadtwährung. Vergl. Thauing a. a. O. I, 109.

Christi (Weihnachten) von 1504, zu den „Viertelbogen“ (15 um 1 Gulden) die Blätter des kleinsten Formates. Als Beispiele von Verkäufen der Blätter anderer Meister mögen folgende genügen; nach dem Vermerk über einen Erlös von 12 Gulden aus eigener „Kunstware“ fährt Dürer fort: „Ferner habe ich für einen Gulden von den Werken des Hans Grün (Baldung Grien) verkauft;“ und an einer zweiten Stelle heisst es: „Ich habe zwei Ries und 4 Buch von Schaffeleins Kunstblättern um 3 Gulden gegeben.“ —

Doch es ist Zeit, daß wir von diesen äusserlichen Dingen und aus dem Getriebe des Weltverkehrs uns noch einmal zurückdenken in das innere Wesen von Dürers künstlerischer Thätigkeit. Nichts kann die geistige Macht und Grösse seiner Natur herrlicher bekunden, als gerade jene unscheinbaren gedruckten Blätter und Bücher, die er da so freigebig und geschäftig unter die Leute bringt. In ihnen offenbart er sich uns nicht nur als der unvergleichliche Stecher und Zeichner, der je gelebt, sondern vor allem als eine der tiefsten und erhabensten Menschenseelen, welche ihr Inneres der Welt in bildlicher Gestalt erschlossen haben.

Wer an dem wahrhaft evangelischen Charakter von Dürers Art und Kunst noch zweifeln könnte, den brauchte man nur daran zu erinnern, daß die Gestalt und das Leiden des Erlösers, der innerste Kern der Christenlehre, das Hauptthema seines ganzen Schaffens bildete. Abgesehen von den Zeichnungen der sogenannten „Grünen Passion“ in der Albertina sind zwei Holzschnittfolgen und die Blätter der kleinen Kupferleidpassion der Tragödie von Christi Leben und Leiden gewidmet. Dazu kommen zahlreiche gestochene Einzelblätter geistverwandten Inhalts, wie die Darstellungen des Schmerzensmannes (B. 20, 21, 22), das Schweisstuch mit dem Leidensantlitz des Erlösers (B. 25, 26, 64), die Bilder des Gekreuzigten (B. 23, 24) und die Holzschnitte gleichen Gegenstandes (B. 55, 56, 58), von denen das letztere große Blatt mit den drei das Blut Christi auffangenden Engeln, ein Werk aus des Künstlers reifster Zeit, besondere Beachtung verdient. Der Dürerische Christuskopf, der im kleinen auf dem Schweisstuche v. J. 1513 (B. 25) am herrlichsten sich darstellt, erscheint schliesslich in kolossalen Dimensionen auf dem berühmten Holzschnitte (B. App. 26), wenn auch nicht in unmittelbar von dem Meister selbst herrührender, doch sicher ihm geistig zugehöriger Gestalt.*) Das Christusideal, wie es Dürer geschaffen hat, verkörpert uns im abgeklärten Spiegelbilde die Grundstimmung seiner Seele und trägt zugleich die unverkennbaren Züge seines eigenen Antlitzes. Und eben diese Durchdringung von Allgemeinem und Persönlichem, von Ewigem und Zeitlichem verleiht ihm seine Bedeutung als Urbild der Kunst. Denn in allem Grossen, was der Künstler bildet, ist er selbst, ist seine Persönlichkeit das eigentlich Schöpferische, Gestaltgebende. Dürers Christus ist der Christus der Deutschen, der Christus des Volkvolkes. Nicht in verkürzter Schönheit und Jugend steht er da, sondern mit dem Ausdruck tiefen, grüblerischen Ernstes in dem Schmerzdurchfurchten, männlichen Antlitz. An die Stelle des milden altorientalischen Typus, den das Mittelalter festgehalten und den auch die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts nur ins Seeliche gesteigert hatten, tritt hier ein modernes Ideal, ein energischer, breiter,

*) Die mit einer bräunlichen Tonplatte hergestellten Hellschwarz-Drucke dieses Blattes gehören, wie alle sonstigen Clair-obscurs Dürerischer Holzschnitte, der Zeit nach des Meisters Tode an.

lockenumwallter Mannestopf, dem das Zeitalter des Geistes seinen Stempel aufgedrückt hat. Auf allen Blättern der Passionsfolgen, mit alleiniger Ausnahme der „Auferstehung“ (B. 17), kehrt diese gramerfüllte Denkergestalt wieder; nirgends aber wirkt sie ergreifender als auf dem oben (S. 91) vorgeführten Titelblatte der kleinen Holzschnittpassion (B. 16); hier trifft uns der unmittelbarste Ausdruck persönlicher Empfindung.

Obgleich alles dies von echt reformatorischem Geiste zeugt, hat der Künstler doch auch dem althergebrachten Kultus der Madonna, den die neue Lehre beseitigte, seine Kunst zugewendet. Aber er bewährt sich hier nicht minder als der Mann der modernen Zeit. Seine Maria ist nur selten als die Himmelskönigin gedacht, mit Krone und Scepter im Glorionschein auf der Wundstichel stehend, wie beispielsweise in den vier kleinen Kupferstichen (B. 30—33), oder als die zum Himmel entzweigebende und von Heiligen und Engeln angebetete Madonna, wie auf den beiden herrlichen Holzschnitten (B. 94 und 95). In den meisten Fällen giebt er sie uns als eine schlichte Nürnberger Bürgerfrau im Kreise ihrer Familie; sie ist weder mit Jugend noch mit Schönheit geschmückt, aber wahr und innig, von echter Weiblichkeit. Bisweilen berührt uns wohl ein Hauch von venetianischer Gestaltungslust und Lebensfülle, wie in dem Kupferstich mit der von zwei Engeln gekrönten Madonna von 1518 (B. 39) und vornehmlich in dem aus demselben Jahre stammenden figurenreichen Holzschnitte B. 101, auf dem ganze Scharen von Engeln und Obernimb die Jungfrau musizierend, jubelnd und Blumen spendend umschweben. Aber in der Regel ist es die Darstellung stillen Mutterglücks, was uns geschildert wird, umgeben von dem Frieden einer idyllischen Landschaft, nicht selten mit einem Blick auf die Wälle und Türme der geliebten Vaterstadt. In den anmutigsten dieser Marienbildchen gehören von den Kupferstichen in erster Linie die von einem Vögelchen umflogene säugende Madonna von 1503 (B. 34), die echt bürgerliche Madonna an der Mauer mit Schlüsselbund und Tasche, vom Jahre 1514 (B. 40), unter den Holzschnitten z. B. die Heil. Familie mit dem bürstenden



13. Knecht Ruprecht. Kupferstich von H. Tücher

Kinde (B. 96) und die in Abb. 11 vorgesehrtte Heil. Familie mit den zwei nackten Kindern (B. 98). Alle seine Lebenswahrheit und Gemütsstiefe entfaltet Dürer endlich in der Bilderfolge des Marienlebens. Da führt er uns auf dem Blatte mit Mariä Geburt (B. 80) in die Wochenstube einer Nürnberger Bürgerersfrau, mit dem ganzen Reiz ihrer Ausstattung, mit den helfenden Dienerinnen und Gevatterinnen; da finden wir ferner die Jungfrau als Josephs Verlobte im Brautkostüm der Nürnberger Mädchen (B. 82); da sehen wir die Heil. Familie auf der Flucht nach Ägypten zu einem der lieblichsten Gruppenbilder voll idyllischer Poesie und naiven Humors vereinigt (B. 90); da begleiten wir schließlich die schmerzgebeugte Mutter zur letzten Abschiedsszene von dem sie segnenden Sohn, vor dem sie händelnd, verzweifelnd zu Boden gesunken ist (B. 92).

Es ist bedeutsam für Dürers religiöse Natur, daß er dem alten Testament nur sehr wenige Darstellungen entnommen hat. Zu der hervorragenden derselben, dem Kupferstich mit Adam und Eva (B. 1), fühlte sich der Meister zweifellos in erster Linie durch die formale Rücksicht auf die Zeichnung der nackten Körper hingezogen. Die übrigen haben nur einen episodischen oder künstlerisch weniger bedeutenden Wert, wie die beiden Anfangsblätter der „kleinen Holzschnittpassion“ (B. 17 und 18), die Holzschnitte „Naiu und Abel“ (B. 1) und „Simson mit dem Löwen“ (B. 2). Offenbar lag der breit ausgebeulte epische Stoff des alten Testaments außerhalb von Dürers vorwiegend geistiger, auf das Innere gerichteter Anschauungsweise.

Diese fand hingegen wieder den ergiebigsten Stoffgehalt in den Gestalten der um Christus gescharten Apostel und Heiligen. Die fünf kleinen Kupferstiche aus einer Folge der Apostel, deren oben bereits gedacht worden, stehen gleich Säulen der Kirche da in monumentaler Haltung und großartiger Charakteristik; vor allen die Heiligen Paulus (B. 50), Bartholomäus (B. 47) und Philippus (B. 46). Unter den verschiedenen Blättern des Holzschnittwerkes mit Gruppenbildern von Heiligen läßt sich keines mit diesen typisch gewordenen Einzelfiguren vergleichen. — Dagegen findet eine zweite Gattung von Heiligendarstellungen, welche man als die kontemplativen bezeichnen könnte, ihre gleichbedeutende Vertretung unter Dürers Holzschnitten und Kupferstichen. Die persönliche Grundstimmung des Meisters, das grüblerische Versenktsein in die Natur, die Hingebung an eine stille, emsige Thätigkeit sprechen sich in diesen Blättern mit dem vollen Zauber der Unmittelbarkeit und Wahrheit aus. Das herrschte darunter ist der berühmte Kupferstich vom Jahre 1511, der heil. Hieronymus in der Zelle (B. 60). Ein so behagliches, von Sonnenlicht durchwärmtes Bild geistiger Hingebung und seelischen Friedens konnte nur aus einem Innern stammen, das in diesem weltvergessenen Erdendasein das Ideal des eigenen Lebens fand. Das Gegenstück dazu aus dem Holzschnittwerke ist der unten (Abb. 45) reproduzierte heil. Hieronymus vom Jahre 1511 (B. 114). Auch hier derselbe Ausdruck stiller Behaglichkeit, nur in die vollstimmlichere Sprache des Holzschnitts übertragen. Verwandte Stimmungen sind angehängt in dem schönen Holzschnitt mit dem heil. Hieronymus in der Felsenhöhle (B. 113), in den Kupfern mit dem heil. Hieronymus am Weidenbaume (B. 59) und dem reizenden kleinen heil. Antonius vom Jahre 1519 (B. 55), zu dessen ganz in fromme Betrachtung versunkener Gestalt die stöckliche Landschaft mit dem Blick auf die türmerreiche Stadt einen wirkungsvollen Gegensatz bildet (Abb. 46). — Zu einer dritten Gruppe Dürerscher



Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt von A. Dürer: Marienleben
(Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett)



11. Die Madonna mit der Stillung. Kupferstich von H. T. der
Berlin, Königl. Kupferstichdruckerei

Heiligengestalten kommt ein ritterlich-romantischer Zug zum Ausdruck, am schönsten in dem wegen seiner Landschaft hochgefeierten Blatte des heil. Eustachius (B. 57), dem Formate nach der größten Kupferstichplatte, welche der Meister gestochen hat. Ein eigener, märchenhafter Zauber liegt in dieser mit unsäglichster Hingebung ausgeführten Komposition, in dem zerplitterten Baum mit dem wunderbaren Hirsch, der das Kreuzfig auf der Stirne trägt, in der Gestalt des knieenden Ritters mit seiner an den Thenerndank erinnernden Jagdkleidung, in allen den reizvollen Details der belebten und un- belebten Natur.

Führt uns der hier dargestellte fromme Wunderglaube zurück in romantische Sphären, so wurzeln Dürers Holzschritte zur Apokalypse des Johannes vollends tief in mittelalterlichen Ideen. Er zeigt sich nirgends genialer in der Gestaltung der sprödesten Gedankenmassen als in diesem seinem Jugendwerke, nirgends aber ist er zugleich so innig verwachsen mit der Überlieferung, wie hier. Die Apokalypse ist noch unberührt von dem Geiste der Reformatoren. Dagegen läßt sich unschwer nachweisen, daß den phantastischen Gebilden Dürers zu der Offenbarung mehrfach Gestalten uralter Tradition und bestimmte, im Texte der heiligen Schrift vorgezeichnete Motive aus den Bibeldarstellungen seiner Vorgänger zu Grunde liegen.*) Daß er alle diese Vorarbeiten durch sein Werk in Vergessenheit gebracht hat, ist nur ein Beweis mehr für die Stärke seiner künstlerischen Individualität. Wir müssen uns begnügen, den Sachverhalt an einem Beispiele darzulegen: es ist das in der beiliegenden Tafel vorgesehrte weltbekannte Blatt der „Apokalyptischen Reiter“ (B. 64). Dürer fand die vier unheimlichen Gestalten, ihre Attribute, den als Tierrachen dargestellten Höllenschlund z. B. in der Bibel seines Taufpaten Ant. Koburger vor, der seinerseits bekanntlich die Holzschritte dieses Werkes aus der Kölner Bibel des Heinr. Quenel entlehnt hatte (s. oben S. 71 und Ruther, Bücherillustration, Taf. 105). Aber welch erschütterndes Bild des Schreckens und des Todes ist bei Dürer aus jener armseligen Komposition des nieder- rheinischen Zeichners geworden, dessen lahme Reiterschare nur großen Kindern Furcht einflößen kann!

In vielfach noch unangefüllte Tiefen poetischer und wissenschaftlicher Abstraktion führen uns Blätter, wie die „Melencolia“ (B. 74) und „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98). Man will sie sich mit dem „Heiligen Hieronymus in der Zelle“ (B. 60) zu einer Folge von Kupferstichen vereinigt denken, welche die „Vier Temperamente“ hätten darstellen sollen, und von denen das vierte unangeführt geblieben wäre.**) Der Gedanke mag in dem Stimmungsgehalt der Blätter seine allgemeine Begründung finden; im einzelnen stößt er auf unüberwindliche Widersprüche. Der Ritter, der da trotz Tod und Teufel, die ihn umgrinsen, in eherner Ruhe seine Straße zieht, ist nichts weniger als ein Charakterbild des „Sanguineus“, wie man es nach dem der Jahreszahl 1513

*) Vergl. Th. Frimmel, Zur Kritik von Dürers Apokalypse, Wien 1884, und Mart. Made, Zur Apokalypse Dürers und Cranachs (Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte; Festgabe für Ant. Springer), Leipzig 1885, S. 115 ff.

**) Nach anderer Ansicht wäre der „Verlorene Sohn“, der allerdings in den Massen übereinstimmt, das gesuchte vierte Blatt, und die Folge sollte nicht die Temperamente, sondern die verschiedenen Stände (den geistlichen und weltlichen Lehrstand, Wehrstand und Nährstand) darstellen. Repertor. f. Kunstwiss. IV, 347.



Die Apokalyptischen Reiter. Holzschnitt von Albrecht Dürer.



15. Der heil. Hieronymus in der Zelle. Holzschnitt von H. 2. 10

vorgefchten & hat annehmen wollen. Er reißt ſich vielmehr den zahlreichẽ Bildern von Teufelsanfechtungen und Totentanzscenen an, wie ſie durch die Volksliteratur und

das Andachtsbuch jener Zeit allgemein verbreitet waren und auch von Dürer wiederholt durch Zeichenstift und Feder versinnlicht worden sind.

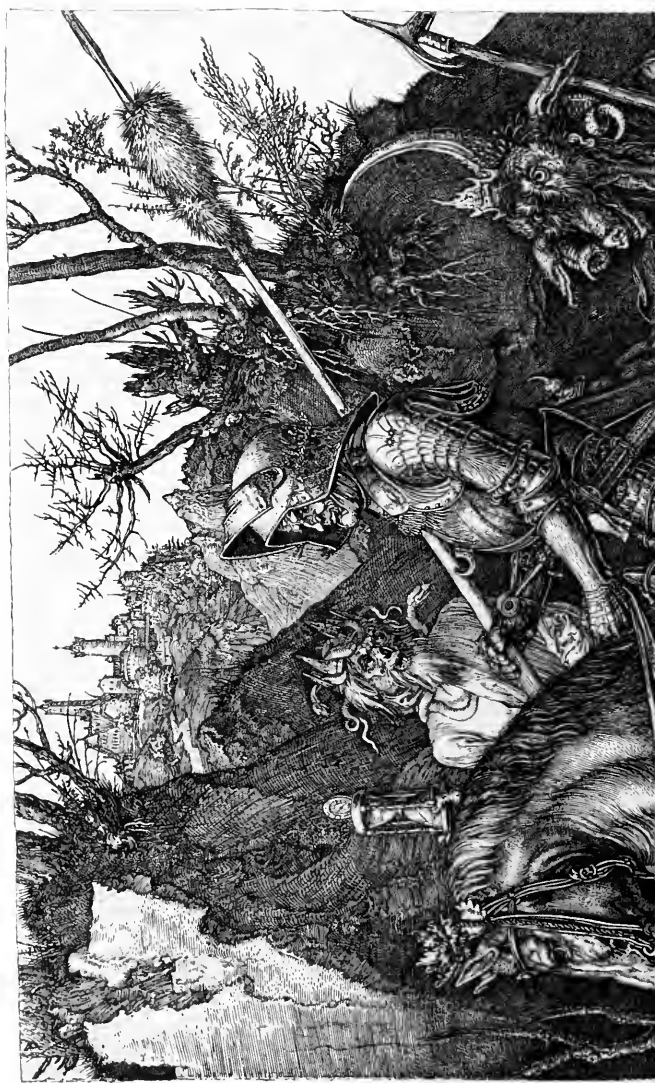
„Laß kommen die Hölle, mit mir zu streiten,
Ich werde durch Tod und Teufel reiten!“

Dieser Kernspruch des deutschen Kriegesliedes klingt in dem Kupferstiche Dürers wieder. Im übrigen erfahren wir durch den Meister selbst, daß eine Studie ganz realistischer Art dem Werke zu Grunde liegt. Das Aquarell des Reiters in der Albertina zu Wien, mit welchem die Hauptfigur des Kupferstiches im wesentlichen übereinstimmt, trägt von Dürers Hand die Worte: „das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewesen 1498“. Viele Jahre später ist dann aus dem schlichten Typus eines deutschen Reifigen, der nur als Denkmal des Bewaffnungswesens von Bedeutung ist, der Träger dieses ernsten, hochpoetischen Bildes männlicher Tapferkeit und Todesverachtung geworden. — Ohne Zweifel steckt auch hinter dem faustischen Apparat von Werkzeugen und Geräten, welcher die dunkle Gestalt der „Melencolia“ umgibt, mancher ganz bestimmte Zeitgedanke, der noch der Enthüllung harret. Das „magische Quadrat“ mit dem Glöckchen darüber steht in unverkennbarem Bezug mit dem Todestage von Dürers Mutter, welcher in das Jahr der Entstehung dieses rätselvollen Blattes fällt.**) Die düstere Stimmung, welche über dem Ganzen lagert, mag darin ihren Ursprung haben, obgleich es keinem Zweifel unterliegt, daß Dürer in seiner „Melencolia“ nicht die Schwermut im eigentlichen Sinne, sondern den ewig unstillbaren Drang der Menschheit nach der Ergründung der Welträtsel hat verkörpern wollen. „Es ist der rastlose, stets unbefriedigte Genius, der Faust in seinem Monologe zu dem Geständnisse treibt: „daß wir nichts wissen können“. — „Dürers Neigung zum Esoterisieren und Grübeln erreicht überhaupt um das Jahr 1514 ihren Höhepunkt“ (Ebanjüng, Dürer II, 228 und 234).

Wie bei Shakespeare und Goethe, so grenzen auch bei Dürer mystischer Tief Sinn und erhabene Poesie dicht an den Verkehr mit dem Gewöhnlichen, Alltäglichen. Eben darauf beruht seine fest im Naturboden wurzelnde Volkstümlichkeit. In den grobschlächtigen Gestalten des „Tanzenden Bauernpaares“ (B. 90) und des „Tudelsackpfeifers“ (B. 91) — zwei Stichen aus dem Jahre 1514 — in dem fünf Jahre später gestochenen „Marktbaner mit seiner Frau“ (B. 89) und anderen ähnlichen Blättern erscheint er uns als der Vorläufer eines Brueghel und Stube. Der gleichfalls dem zeitgenössischen

*) Offenbar hat Dürer mit Rücksicht hierauf gerade dieses auf der Vierzahl beruhende Quadrat aus der bekannten Reihe der sieben Quadrate ausgewählt, welchen von den Astrologen magische Bedeutung zugeschrieben wurde. Seine Mutter starb am 17. Mai 1514. Die Jahreszahl findet sich in den beiden mittleren Feldern der unteren Reihe; die Monats- und die Tageszahl erhält man — wie Dr. Jos. Fernjæ bemerkt — durch Addition der Zahlen in den beiden mittleren Feldern der oberen Reihe (5) und durch Addition der Zahlen in zwei diagonal zu einander stehenden Feldern der äußeren oder der inneren Reihen (17). Unter dieser Voraussetzung bekommt auch das über dem „magischen Quadrat“ neben der Sanduhr angebrachte Glöckchen seinen leicht erklärlichen Sinn. Es erinnert nicht an die „Pöschel“, wie Heller (Dürer, S. 471) meinte, sondern es ist einfach das „Jünglingsglöcklein“, das an die letzten Augenblicke der Dahingekommenen gemahnt. Über die magischen Quadrate vergl. man M. Rivelli, I ginochi magici, Napoli 1887, pag. 137: 1 quadrati magici.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1



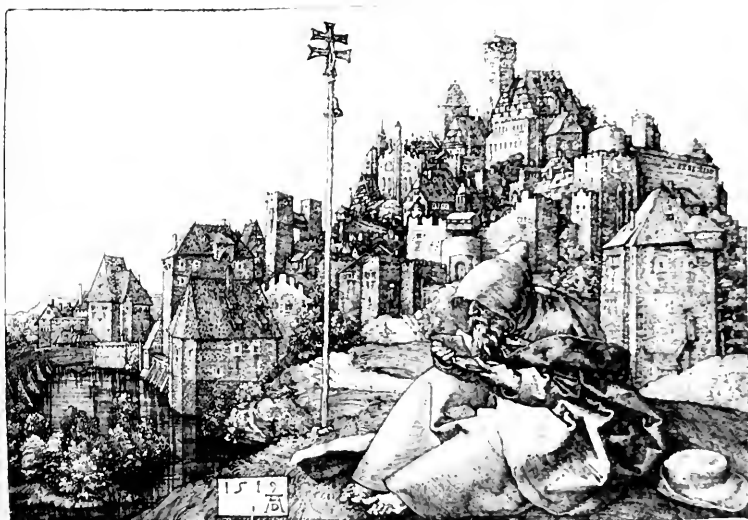


THE HORSE AND RIDER. A. J. COLEMAN, 1870.



Leben entnommene Holzschnitt mit dem Bilde des Schulmeisters, der mit erhobenem Stäbchen fünf im Freien vor ihm sitzenden Jungen Unterricht erteilt. B. 133, ist nebenbei durch die hinzugefügten, von Dürer selbst herrührenden Verie interessant. Wir besitzen mehrere solche „fliegende Blätter“ mit poetischen Veruchen des Meisters, welche nicht schlechter, aber auch nicht besser sind als die gewöhnlichen Heimerlein jener Zeit.

Für Dürers bahnbrechende Stellung in der Landschaftsmalerei bieten uns die Kupferstiche und Holzschnitte eine Fülle von Belegen, welche zum großen Teil oben schon Erwähnung fanden. Er beginnt mit dem scharfen Erfassen der Einzelformen in



16. Der heil. Antonius. Kupferstich von A. Dürer.

Baum und Pflanze, in Wald und Gebirge, und bevollt schon in seinen frühen Blättern die Natur gern mit sinnig ausgewählter Tierstaffage, deren Details gleichfalls mit der höchsten Sorgfalt nach dem Leben studiert sind. Dann schreitet er zu abstrakteren Darstellungen vor, welche mit den figurlichen Szenen in barmentlichem Zusammenhang stehen; der Bild bringt in landschaftliche Formen voll Reiz und Charakter; die fortschreitende Technik vermag selbst die düstige Abtönung der verschiedenen Plätze nach den Gesetzen der Luftperspektive aufs vollendetste wiederzugeben. Selbstverständlich sind diese Landschaften komponiert, nicht nach der Natur kopiert, und doch machen sie uns den Gindruck der vollen Wahrheit, verlassen niemals den Boden des wirklichen Angesehenen und Empfundnen.* Besonders zu beachten ist, daß bei Dürer nicht

*) Vergl. Dr. Ludw. Neumayer, Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode A. Dürers (Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge IV. Leipzig 1886, S. 116).

das Meer als ein bedeutungsvolles Element der landschaftlichen Darstellung hervortritt. Der Gegensatz der weiten, ruhigen Wasserfläche zu den bewegten Formen der steilen Ufer und der Gründe wird von ihm aufs wirkungsvollste künstlerisch verwertet. Wenn hierbei wohl ohne Zweifel Jugendeindrücke von den Gestaden der Adria zu Grunde liegen, so tragen Dürers Landschaften sonst ein durchaus deutsches und zwar süddeutsches Gepräge. Der deutsche Wald wird von ihm zuerst in der Mannigfaltigkeit seiner Bäume und Sträucher charakteristisch zur Anschauung gebracht. Erwinnern auch mitunter einzelne Teile noch an ältere Meister, z. B. die Felsen auf dem Kupferstiche mit dem heil. Chrysostomus (B. 63) an M. Schongauer, so trennt doch im allgemeinen auch auf diesem Gebiete eine tiefe Kluft die Kunst Dürers von den Werken seiner Vorgänger. Mit besonderer Vorliebe wählt der Meister weite Fernsichten auf Berglandschaften mit emporgegipfelten Felsmassen, welche nicht selten von Burgen malerisch bekrönt sind. Bisweilen, z. B. auf dem Holzschnitte mit den Heiligen Paulus und Antonius (B. 107), ist es der idyllische Zauber einer traulichen Waldeinsamkeit, welcher uns mit liebevoller Sorgfalt vor die Augen gebracht wird. Bald nimmt der Charakter der Landschaft ein phantastisches Gepräge an, wenn es die Poesie des Gegenstandes fordert: so auf dem Bilde des furchtlosen Ritters die schwarze Felswand mit dem facklichten, dünnen Gestrüpp; so auf dem der Melancholie Himmel und Meer mit Komet und Regenbogen. Bald erfordert der schlichte Erzählerton der Darstellung einen ganz realistischen Stil des Landschaftlichen, wie auf dem ratierten Blatte mit der großen Nürnberger Felschlange (B. 99) und auf dem stofflich sehr interessanten Doppelholzschnitte der Belagerung einer festen Stadt (B. 137); hier werden wir nicht nur in die Details der damaligen Taktik und Strategie, des Bewaffnungs- und Befestigungsweins, mit triegskundiger Gewissenhaftigkeit eingeweiht, sondern gewinnen zugleich, wie aus der Vogelschau, genauen Einblick in die Lage und Umgebung der vom Feinde bedrohten Stadt, von den sie einrahmenden Hügeln mit ihren Schloßern, einzelnen Häusern, Wäldchen und Baumgruppen bis zu der Bergkette des fernen Hintergrundes. — Die gleiche Art der landschaftlichen Schilderung aus der Vogelperspektive wendet Dürer auch bei Kompositionen idealen Inhalts mit bedeutender Wirkung an. Abgesehen von dem Allerheiligenbilde mit seiner in Feiertagsstimmung daliegenden See und den reizvollen Gestaden, bietet insbesondere die Holzschnittfolge der Apokalypse eine Anzahl von Beispielen dieser Anordnungsweise. Das herrschende Motiv der gezeichneten Art ist aber die Landschaft, die sich unter dem Wolkenteppich der „Großen Fortuna“ (B. 77) ausbreitet. Hier fehlt kein Stück der unerschöpflich reichen Formenwelt, welche Dürers landschaftlicher Gesichtskreis umspannt, von der dichtgebauten Stadt mit ihrer Kirche und Brücke bis zu den einsamen Gehöften am Bergesabhang, von den lichten, fahlen Felsböden bis zu den in düstere Schatten gebüllten Tiefen des Hintergrundes, welchem der durch Gebirgsbäche genährte Strom zueilt.

Charaktervoll verschieden ist selbstverständlich auch die technische Behandlung aller landschaftlichen Einzelheiten je nach den Anforderungen des Kupferstiches und des Holzschnittes, wie Haemmerer (a. a. S. 95) mit Recht hervorgehoben hat. Bei Laubbäumen giebt der Holzschnitt nur große, von krassen Konturen umrissene Massen, während diese im Kupferstich mit sauber ausgeführtem Blattwerk gefüllt sind. Wenn der Holzschnitt ausnahmsweise mehr ins Detail geht, wie z. B. in dem Apfelsbaum

(B. 131) oder dem Granatapfelbaum (B. 66), verfallt er in die ältere Manier, wald- die Blätter unverhältnismäßig groß giebt. Türrer Bäume finden sich im Holzschnitt öfter als im Kupferstich. Doch wechseln sie auch dort oft wirkungslos ab mit Laub- und mit dicht belaubten. Aber das volle Register der Türrer'schen Flora entwirft erst die Grabstichkunst: die raubrindige, bemoohte Eiche, Gruppen idyllischer Eichen und Birken, salbe Dornbüsche, Wasserlilien, üppiges Gras und Getreide, alles ist getreulich und liebevoll der Natur abgesehen und nachempfinden; keine Form ist dem Stichel zu fein, keine Unterscheidung ihm unerreichbar; für alles findet seine quackende Sprache einen materiellen Ausdruck" (H. Vischer, a. a. O. S. 211). Auch die Bildung der Wolken blieb von diesem Fortschritte nicht ausgeschlossen. Wo es sich um einen idealen Wolken Teppich handelt, der den himmlischen Vorgang von dem irdischen schärft, wie bei der „Großen Fortuna“, bei den Visionen der Apokalypse oder bei dem von Seraphim umschwebten Gottvater auf unserer Abb. 36 (B. 56, obere Randverzierung), da hält der Meister an der konventionellen Schnürtelung der Wolken fest, die ihn an Wellengekränzel oder Falben erinnert (vergl. oben S. 32). In allen andern Fällen sucht er die Form genau der Natur nachzubilden und erreicht darin schon auf den ersten Holzschnitten eine überraschende Wahrheit. Die dichtgeballten Haufenwolken, die zarten Dunststriche, die schweren Wetterwände haben sämtlich ihre charakteristische Gestalt und vervollständigen auf das wirksamste den Linienbau der Komposition.

Die Architektur steht bei Türrer noch im vollen Mittelalter, ohne gerade das Gotische zu betonen. Den Künstler interessiert weniger die strenge Konstruktion als die materielle Form. Aber es ist ihm ebensowenig Ernst mit der Aufnahme der Renaissance. Hierin besteht einer der Hauptunterschiede zwischen Türrer und Holbein.* Wenn Türrer den Vorgang in eine Bauartigkeit verlegt oder die Architektur zur Einrahmung des Bildes benutzt, so ist diese gewöhnlich sehr einfach und nicht selten mit traufem, dünnem getrieblen Laub- und Astwerk angefaßt, wie z. B. auf mehreren Blättern der Holzschnittfolge des Marienlebens (B. 52 und 56). Selbst wo Säulenhaltungen mit antifizierendem Gebälk erscheinen (wie ebendort B. 88), hat das entscheidende Detail an Kapital und Basis keineswegs eine streng stilistische Gestalt. Auch auf den Darstellungen der großen Holzschnittpassion, welche architektonische Hintergründe haben, machen wir dieselbe Wahrnehmung. Der Meister ändert die Renaissanceformen in freier phantastischer Weise. Die seltsamste Mischung antifizierender und mittelalterlicher Dekorationsmotive bietet uns die für den Kaiser Maximilian gezeichneten Prachtwerke. Wo Türrer aber nicht nach alter, ihm lieber Weise zum Volke reden will, da laßt er jeden Bombast der Verzierungskünste hinweg und begnügt sich mit dem Allereinfachsten, Banalsten, Allväterlichen. Die mittelalterliche Stadt, der Burgfrieden, das trauliche Zimmer mit seinem bürgerlichen Hansrat: das sind die Lieblingsgegenstände seiner architektonischen Phantasie. Bezeichnend für die vorwiegend materielle Richtung derselben ist das wiederholte Vorkommen verfallener Bauartigkeiten als Schauplatz der Handlungen. „So muß die heilige Familie gerne in wüstenreichen Ruinen oder zerfallenen Hütten und Zerstreuungsgänge Wände, um allerlei laubige Ein- und Ausblende zu gewöhnen" (H. Vischer, a. a. O. S. 215). Und zwar ist Türrer es gewesen, der die Renaissance-Verfallens-

*) Vergl. H. Vubbe, Geschichte der Renaissance in Deutschland, I. Bd. 1. 2.

liches Motiv im malerischen Sinne in die deutsche Kunst eingeführt hat (Kaemmerer, a. a. O. S. 100).

Auch in der Wahl und Behandlung der von ihm verwendeten und verzieren Trudrschriften befindet sich Dürers eigentümliche Stellung. Am Schluß des dritten Buches seiner „Mefskunft“ führt ihn die Betrachtung der Zufchriften an Banwerken auf die Erörterung der Maße der Schrift. Er konstruiert ein lateinifches und ein sogenanntes deutsches Alphabet, letzteres nur in den Minuskeln, und zwar beide aus Quadraten. Aber diese Buchstaben find an Schönheit nicht im entferntesten zu vergleichen mit den herrlichen, schwungvoll gezeichneten gotischen Schriftzügen, wie sie der Meister sonst mehrfach anwendet, z. B. auf dem Titelblatt seiner „Apokalypse.“ Die ganze Phantastik des ausklingenden Mittelalters kommt darin zum Ausdruck. In eigenartige Verbindung mit Motiven Lionardesken Ursprungs treten diese Schnörkel in den von Dürer selbst so genannten sechs „Noten“ (B. 140—145), von denen wir unten eine Skverzierung abbilden. Sie erinnern an die ornamentalen Malereien in der Sakristei von S. Maria delle Grazie zu Mailand (Thausing a. a. O. I, 370).

Es bleibt hier nun noch ein Wort zu sagen über das Verhältnis Dürers zu dem von der Renaissance angebildeten klassischen Idecengehalt und seiner vornehmsten Ausdrucksform, der unbefleideten Gestalt. *) Wir dürfen nicht erwarten, daß der grüßlerische, freie Geist des deutschen Genius diesem Zauberkreise sich willenlos ansgeliefert hätte. Er bleibt er selbst auch den mächtigen Impulsen gegenüber, welche von den großen Italienern seit früher Jugend auf ihn ausgeübt wurden; er beschwört die Magie der antiken Sagenwelt durch die Eingebungen seiner abenteuerlichen Phantastie; er eriaßt die plastische Gestalt nicht äußerlich als schöne Form, sondern innerlich als Naturgebilde, das ihn die Geseze des Organischen ergründen lehrt. Er hält auch in diesen Epähären unverwandten Sinnes zu der Wahrheit und liebängelt nie mit einem fremden Ideal. Für die Umbildung hellenischer Sagenstoffe ins Phantastisch-Märchenhafte und Abenteuerliche bieten das „Meerwunder“ (B. 71) und die „Entführung auf dem Einhorn“ (B. 72) die merkwürdigsten Belege. Zu dem Stich „Apoll und Diana“ (B. 68) mag ein Blatt von Jakob Walch (B. VII, 523, 16) die Anregung geboten haben; doch find sowohl Bewegungsmotive als auch Typen und Körperformen bei Dürer wesentlich andere. Seine ganz eigentümliche Anschauung der unbefleideten weiblichen Gestalt offenbart sich uns zuerst in dem feinen, seltenen Blättchen der „Kleinen Fortuna“ (B. 78), allerdings noch mit einigen Schärfen und Sprödigkeiten, aber in schneidiger Friische und Natürlichkeit. Die „Große Fortuna“ (B. 77) zeigt dann des Meisters Absicht völlig ausgereift. „Zu diesem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordifche Naturkultus zuerst vollbewußt und triumphierend in die Kunftgeschichte“ (Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 236). Es ist durchaus im Sinne der nordifchen Anschauungsweise, daß der unbefleidete männliche Leib in Dürers Kunst nach der fehnigen und knochigen Seite hin entwickelt erscheint, während seine nackten Weiber alle zur fleifchigen Überfülle neigen; so die Magdalena auf dem Holzschnitte mit ihrer Himmelfahrt (B. 121), so vornehmlich die Gestalt der Eva auf den Holzschnitten der großen und der kleinen

*) Man vergl. über die in letzter Zeit wiederholt erörterten Beziehungen des Meisters zur Antike die Aufsätze von Hr. Wichhoff in den Mitth. d. Instituts f. d. Herr. Geschichtsforschung, I, 411 ff., und von H. Thode im Jahrb. d. königl. preuß. Kunftsammlungen, III, 106 ff.

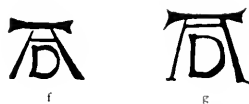
Passion (B. 14, 17 und 18). Die runden, schwellenden Formen dieses Körpers kennzeichnen besser und energischer, als irgend welcher gekünstelte Liebreiz; es vermochte, das Urweib, die Mutter des Menschengeschlechts.

Der Stil Dürers beherrschte seine Zeit; kein Meister lebte, der ihn nicht bewundert und studiert hätte; Generationen hindurch bildete namentlich sein Kupferstich- und Holzschnittwerk den Anziehungspunkt für unzählige Schüler, Nachahmer und betrügerische Kopisten, und zwar des Auslandes wie des Inlandes.* Die Kritik hat ihre schwere Mühe, die Masse des Fremden und Falschen abzuwehren, das sich an die Lichtgestalt des Meisters herangebrängt hat. Der Historiker muß die Einzelheiten dieser Untersuchungen gewissenhaft nachprüfen, aber er darf das gesamte Detail nicht seiner Darstellung einverleiben. Nur wenige Punkte von besonderer Wichtigkeit sollen hier hervorgehoben werden.

Nicht alle**), doch die meisten Dürerschen Holzschnitte und Kupferstiche tragen



A. Dürers Monogramme auf Kupferstichen.



B. Dürers Monogramme auf Holzschnitten.

a Heil. Familie mit der Heuschrecke (vor 1495); b Liebesantrag (vor 1495); c Verlorener Sohn (um 1495); d Vier nackte Weiber (bes. 1497); e Melanchthon (bes. 1526); f Männerbad (um 1496); g Christus am Kreuz (a. d. d. der großen Passion (um 1500).

das bekannte Monogramm mit den ineinander gestellten Anfangsbuchstaben seines Namens und zwar in der früheren Zeit bisweilen mit einem kleinen d in dem oben zugespitzten A, dessen Schenkel dann aber bald oben mehr und mehr aneinander geben und fester werden, um das große römische D zwischen sich zu nehmen. Zu

*) Ein berechnetes Zeugnis für den Ruhm Dürers in Italien bietet Vasari's Leben des Marcantonio Raimondi. Der Florentiner nennt darin fast sämtliche Hauptblätter und Blätterchen von Dürers und beschreibt eine Anzahl derselben eingehend, am ausführlichsten den „Verlorenen Sohn“ (B. 28).

**) Einige frühe Holzschnitte Dürers ohne Monogramm behandelt Thaulow in den „Monogrammen des Dürers“ (H. 117), des „Männerbades“ (B. 128), des hochst. k. k. „Ritters mit dem Landknecht“ (B. 141) und des „Zweiten mit dem Löwen“ (B. 142). In allen Abdrücken unbezeichnet ist der trepden sicher echte hude Stich „Der Tod als ein Mann“ (B. 92; vergl. oben S. 88). Hier fällt auch die Beschaffenheit des Papiers mit ins Gewicht. S. darüber die Schrift von H. Hausmann, A. Dürers Kupferstiche u. s. w. (Hannover 1861, besonders S. 3, 31 und 47).

förmlich monumentaler Größe und Schönheit ausgebildet erscheint das Dürer-Monogramm auf dem erwähnten kolossalen Christuskopf, auf den Titelblättern der Meßkunst und der Proportionslehre. Dürer bediente sich des Monogramms, wie dies zuerst der Meister E. S. von 1466 gethan (S. 16), seit dem Jahre 1497, zunächst als Schutzmarke gegen unbefugte Nachahmung, und wachte bekanntlich mit großer Strenge, daheim und in der Fremde, über seinem künstlerischen Eigentum. Nach Vasari's Erzählung wurde Marcanton Raimondi von ihm bei der Signoria von Venedig verklagt, weil er gestochene Nachbildungen des Marienlebens mit Dürers Monogramm in den Handel gebracht hatte, und die Verletzung des Zeichens dem italienischen Stecher dann auch unterlagt. Ein Erlass des Nürnberger Stadtrates vom 3. Januar 1512 ordnet Maßregeln gegen betrüglische Nachdrücke an, welche Dürers Zeichen tragen: „Einen fremden Mann, so



47. Der kleine Heil. Hieronymus. Holzschnitt, dem A. Dürer zugeschrieben.

unter dem Rathhause Kunstbriefe feil hat und unter denselben etliche, so Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrüglisch nachgedruckt sind, soll man in Pflicht nehmen, dieselben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er sich deß widern würde, soll man ihm dieselben Briefe alle als ein Falsch aufheben und zu eines Rath's Händen nehmen.“ Ohne Zweifel war auch da der Meister klagend eingeschritten. Trotzdem begegnen uns zahlreiche geschnittene und auch einzelne gestochene Blätter, welche mit Unrecht dieses Monogramm tragen. Andere werden des verwandten Stilcharakters wegen Dürer zugeschrieben. Darunter befinden sich einige, die wenigstens aus der Werkstatt

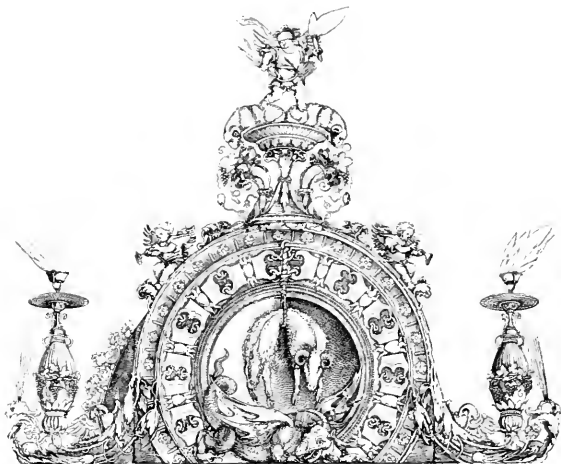
des Meisters herkommen können. Für andere hat man sogar bestimmte Schüler als Urheber genannt, jedoch ohne daß die Forschung bisher in diesen Dingen zu voller Klarheit gekommen wäre. Als plumpe Fälschung erwies sich längst die mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1520 versehene „Madonna am Hoithore“ (B. 45). Passavant vermutete Marcanton, Thausing mit mehr Wahrscheinlichkeit Egidius Sadeler als den Kompilator des aus verschiedenen Dürerschen Motiven zusammengestoppelten Blattes. Von Sadeler's Hand rührt wahrscheinlich auch der Stich von Pateniers Bildniß (B. 108) her, den andere dem Cornelius Gort zuschreiben wollen. Bei den wenigen hier sonst noch in Betracht kommenden Stichen, z. B. dem „Großen Kurier“ (B. 51) und der „Bekehrung Pantli“ (Pass. 110), ist die Unterscheidung leichter als bei den zahlreichen Holzschnitten, die überdies als Arbeiten zweiter Hand oft jeder bestimmten Charakteristik entbehren. Unter Dürers Gesellen oder Schülern treten am häufigsten die Namen Schaufseins, Hans Sebald Behams, Hans Guldenmunds und Springinklee's in Verbindung mit Holzschnitten dieser zweifelhaften Gattung auf, jedoch nur vermuthungsweise, wie Schattenbilder, die noch der Belebung harren. Auch befreundete und stilverwandte Meister anderer Schulen, vor allen Burgkmair und Hans Baldung, erheben Anspruch

auf einige Blätter, welche von Bartsch und sonstigen älteren Forsehern unter die Werke Dürers aufgenommen oder ihnen anhangsweise beigelegt wurden. Bei Retberg (a. a. O. S. 111—123) findet man den bis dahin gewonnenen Tharbestand überhüchlich zusammengestellt. Einige nähere Bestimmungen haben sich treffen lassen, ten die Werke des Kaisers Maximilian genauer auf ihre künstlerischen Mitarbeiter geprüft worden sind. So z. B. ergab sich die Zugehörigkeit der fünf Turnierseuen und des Augsburger Fackeltanzes (B. App. 36—38; Bass. 280, 290 und 291) zu den für den „Trendal“ vorbereiteten Holzschnitten. Immerhin bleibt noch eine stattliche Reihe von Blättern übrig, welche man — wie den hübschen kleinen, von uns Abb. 17. in Reproduktion mitgetheilten „Büßenden Hieronymus“ (B. 115), ferner die „Schaustellung Christi“ (B. App. 5), die dazu gehörigen Seitenstücke (B. App. 6 und 7) und viele andere — nur für Arbeiten der Dürerschen Werkstatt oder höchst geübter Nachahmer erklären kann.

Wie Dürers Einzelblätter und Bilderfolgen, so haben auch seine illustrierten Bücher schon früh den Kampf mit dem Nachdruck und der widerrechtlichen Übertragung zu bestehen gehabt. Kaum hatte er die Augen geschlossen, machten sich zwei ihm nahestehende Künstler, der Formschneider Hieronymus Andrea und der Maler Hans Sebald Beham, ans Werk, um des Meisters Buch von der menschlichen Proportion im Druck zu veröffentlichen. Das Manuskript soll auf unerlaubte Weise in ihre Hände gelangt sein. Ein Verbot des Rats hintertrieb den Handel. — Trotz des kaiserlichen Privilegiums wurde das Buch von der Perspektive bald nach Dürers Tode in lateinischer Übersetzung in Frankreich nachgedruckt. Im Oktober 1532 traf der Rat auf Einschreiten der Witve dagegen seine Vorkehrungen, die jedoch der weiten Verbreitung dieser Nachdrucke nicht steuern konnten.



48. Ornamentation von Al. Dürer: Knoten



49. Bekrönung des rechten Flügel's von A. Türers „Ehrenpforte“. Holzschnitt.

2. Kaiser Maximilian und seine Illustratoren.

a. Fränkische Meister.

Es wäre gegen die Natur des deutschen Geistes, wenn zugleich mit der bildenden Kunst nicht auch der deutsche Bilddruck, das Lieblingskind der Volksphtasie, seinen Weg gefunden hätte zum deutschen Herrschertum. Von alters her teilen Fürst und Volk alle Schicksale und alle Erzeugnisse unserer Kultur. Wie hätte dem offenen Auge des kunstsinigen Monarchen, der zur Zeit des gewaltigen Aufschwungs der deutschen Kunst auf dem Kaiserthron saß, das unvergleichliche Machtmittel entgehen können, das in dem gedruckten Bild geborgen lag! Vor allem in dem großzügigen, kernhaften Holzschnitt, wie er aus Türers gestalteureicher Phantasie hervorgegangen war und nun in allen Pflegestätten der Kunst und des Bücherwesens zu fruchtbringender Wirksamkeit gelangte.

Wer in unsern Tagen des neu erstandenen Reiches überhaupt für die Geschichte des alten sich den Sinn bewahrt hat, muß die ritterliche, phantasiebegabte, männliche Persönlichkeit Maximilians lieb gewinnen. Er war kein Herrscher großen Stils, kein glücklicher Feldherr, aber ein edler Mensch, eine wahrhaft fürstlich geartete Seele, ein Mann, an dessen Wesen selbst seine Gegner ihre Freude hatten. Das Schicksal hat ihn an den Wendepunkt zweier Weltepochen gestellt. Über seiner Jugend liegt noch der volle Glorienschein romantischer Poesie, der farbige Glanz des burgundischen Ausrüstungsbefehls; da erprobt sich der kühne Jäger, der vielbewunderte Turnierer; für alles,

was mit dem Rittertum und Waffenweisen zusammenhängt, ward er gleichsam zur typischen Idealgestalt. Allein ebenso begeistert, wie er an der Pflanz der hergebrachten Dinge hängt, so geschieht finden wir ihn auch zur Anbahnung und Einrichtung des Neuen. In dem, was er für das Heer und dessen Bewaffnung, für die Rechtsordnung und die Finanzen des Reiches gethan hat, regt sich der Geist kommender Jahrhunderte.

Einer so gestellten Herrschernatur mußte sich unwiderstehlich der Gedanke bemächtigen, außer den Werken in Marmor und Erz auch ein literarisches Denkmal seines Lebens aufzurichten. In den Äußerungen des Kaisers über dieses Unternehmen erweist er sich klar als der Sohn seiner vom vollen Bewußtsein persönlichen Wertes durchdrungenen Zeit. „Wenn ein Mensch stirbt“ — sagt er im „Weißtunig“ — „so volgen Ime nichts nach dann seine werckh. Wer Ime in seinem leben kein gedächtnis macht, der hat nach seinem todt kein gedächtnis und deselben Menschen wirt mit dem gedencken vergessen und darumb so wird das gelt, so ich auf die gedächtnis anzib, nit verloren“. Aber ein solches Gedächtniswerk durfte sich nicht begnügen mit einer einfachen biographischen Erzählung oder Heldenbüchlein. Gleich dem Grabmonument in der Hofkirche zu Innsbruck, das eine bronzene Tafelrunde von Heroen, von Ahnen und Verwandten um den Sarg des Herrschers versammelt zeigt, und in den figurenreichen Reliefs sowie in der sonstigen plastischen Ausschmückung des Sarkophages das ganze Leben und Wirken Maximilians, die Schlachten und Belagerungen, die Bündnisse und Hochzeiten, die Haupt- und Staatsaktionen wie die in allen diesen Ereignissen sich manifestierenden geistigen Mächte zu lebensvoller Anschauung bringt, sollte auch das literarische Monument des Herrschers ein reichgegliederter Gedankenbau sein, der sich aus einer Folge von innerlich verbundenen Prachtwerken zusammenlegte. Die Kräfte waren vorhanden, um diesen Schöpfungen ein kunstsicheres Ansehen zu verleihen: die Typographie stand in der Blüte ihrer Kraft, für den Holzschnitt waren die tüchtigsten Zeichner der Nürnberger und Augsburger Schule zur Verfügung, in erster Linie Dürer, welcher dem literarischen Denkmal Maximilians die Werke gab, wie Peter Vischer dem Grabmonument in Innsbruck. Nur einer fehlte: der ebenbürtige Dichter! Melchior Pfünzing und Mary Trenßlerwein, die christlichen Geheimschreiber Maximilians, welche die Gedanken des Kaisers zu Papier brachten, können uns nicht entschädigen für den Mangel an einem deutschen Tasso und Ariost. Aber zu der Hervorbringung eines epischen Dichters oder eines romantischen Erzählers von Schwung und Feuer, wie man ihn der edlen Gestalt Maximilians wünschen mochte, war seine Zeit wenig angethan. Die volkstümliche Literatur zeigt sich durchdringt von dem Geiste der Satire: epische Stoffe kleidete man nur noch in die Form der allegorischen Darstellung, in welcher die Gestalten der Wirklichkeit sich zu Schattensbildern verfüchtigten und unter allerhand räthselvollen Namen und Umschreibungen in marionettenhaftes Wesen trieben. Das ist der Charakter der literarischen Schöpfungen des Kaisers, zu deren Illustration die Meister der deutschen Zeichnerei herangezogen wurden.

Erst die neuen Wiener Publikationen der Prachtwerke Maximilians* haben uns

*) Zu dem 1881 gegründeten Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des k. k. Hof- und Kaiserhauses, von welchem die Bände I–IV, VII und X die herbergebrachte Ausgabe enthalten, und zwar Bd. I den Triumphzug, herausgegeben von Dr. Schönbauer, Bd. IV–V Ehrenpforte, von Ed. Schönbauer, Bd. IV und V die österreichischen Gemälde, von Dr. Schönbauer.

in deren geistigen Zusammenhang und in den Organismus der bei ihrer Ausführung beteiligt gewesenem Kräfte vollen Einblick verschafft. Der Kaiser hat sich mit der Grundidee des Ganzen die letzten zwei Decennien seines Lebens hindurch unangeseht beschäftigt und in allen Stadien der Arbeiten direkten Anteil daran genommen. *) Er wählte zuerst die Gelehrten, welche den Stoff zur Ausführung seiner Ideen herbeischaffen, das Illustrationsprogramm aufstellen, die Texte schreiben. Nach der Genehmigung des Programms durch den Kaiser werden dann von diesem einzelne Künstler zur Aufertigung von Miniaturbildern aufgefordert und hiernach das Ganze auf seine malerische Wirkung hin geprüft. Die Gelehrten verhandeln schließlich mit den Malern, welche die endgültigen Vorlagen für die Holzschnitte zeichnen. Diese stimmen mit den ursprünglichen Skizzen und Miniaturen oft durchaus nicht überein. Man sieht, daß die Künstler wohl stofflich an die Vorschriften des Kaisers und seiner Ratgeber gebunden waren, sich aber in Stil und Ausdruck frei bewegen konnten. So entstand die Reihe von Meisterwerken der Holzschnidekunst und des Buchdruckes, welche in ihrem zyklischen Zusammenhange den Kaiser und sein Geschlecht zu verherrlichen bestimmt waren, und uns jetzt durch die vereinten Kräfte moderner Wissenschaft und Reproduktionskunst in verjüngter Gestalt endlich abgeschlossen vorliegen.

Den historisch-legendarischen Hintergrund des Ganzen bilden die Genealogie und die Heiligen aus der „Sipp-, Mags- und Schwägerschaft“ des Kaisers Maximilian, letztere gewöhnlich kurzweg die habsburgischen oder die österreichischen Heiligen genannt. Die Persönlichkeit des Kaisers selbst erscheint sodann zuerst verherrlicht im „Freydal.“ In der poetischen Umschreibung einer Winnefahrt zur Maria von Burgund werden uns hier die verschiedenen ritterlichen Spiele, Turniere und Nummereien geschildert, welchen Maximilian beigewohnt hatte. Daran schließt sich ferner im „Thenerbant“ die poetische Beschreibung von „Maximilians Hochzeitssahrt nach Burgund,“ hierauf im „Weistunig“ des Kaisers Lebens- und Regierungsgeschichte, endlich im „Triumph“ die Verherrlichung seiner Thaten durch die „Ehrenpforte,“ sein und seines Hauses Ruhmesdenkmal, und ein allegorischer „Triumphzug,“ dessen Mittelpunkt der „Triumphswagen“ des Kaisers bilden sollte.

Eine große Anzahl fränkischer und schwäbischer Meister war mit der Aufertigung der Bilderfülle dieser Werke beschäftigt. Man hatte bis vor kurzem über die Beteiligung derselben an den einzelnen Stücken des Gesamtwerkes nur höchst lückenhafte und vielfach irrige Vorstellungen, welche die neueste Forschung wenigstens in den Hauptpunkten berichtigt hat. Es lassen sich jetzt von den wichtigsten Werken die Zeichner, von vielen auch die Holzschnneider mit Sicherheit nachweisen.

Vd. VI. den Weistunig, von Alv. Schütz, Vd. VII die Genealogie, Vd. VIII den Thenerbant, von E. Laßkier, Vd. X Nachträge zur Genealogie von Th. Trimmel. Diese großartige Publikation des Verlagsamtes Sr. kais. und kön. Apostol. Majestät wurde vom Grafen Franz Crenneville gegründet und wird gegenwärtig vom Grafen Ferdinand Trauttmansdorff weitergeführt. Die Redaktion der Vde. I—VIII leitete L. v. Leitner, von Vd. IX. an H. Zimmermann. Dazu kommt noch der bereits 1880—1882 als besondere Publikation erschienene Freydal, von L. v. Leitner. Das Ganze ist ein Ehrendenkmal der Dynastie und der modernen Wissenschaft.

*) Thauling, Türer, 2. Aufl. I, 294 hat es wahrscheinlich gemacht, daß Maximilian bereits 1500 Jacopo de' Barbari und Anton Kolb vorzugsweise deshalb in seine Dienste nahm, um sie mit größeren Holzschnittpublikationen zu betrauen.

Für unsern Standpunkt der Betrachtung bildet der Anteil M. Dürers an dem Werke das Hauptinteresse. Er umfaßt die wichtigsten Stücke des „Triumphs“, vor allem die „Ehrenpforte“ und den „Triumphwagen.“

Der Zeit und dem Umfange nach geht die „Ehrenpforte“ voran. Es ist ein Kiefernholzschnitt, aus 92 Stücken bestehend, welche zusammengelegt eine Bildflade von 9 Fuß Breite und 10 1/2 Fuß Höhe ausmachen. Den Plan und Inhalt der Darstellung hatte des Kaisers Hofhistoriograph Johannes Stabius entworfen, welchen wir seit 1512 mit M. Dürer in engerer Verbindung finden. Aber auch in diesem Falle beteiligte sich der Kaiser selbst an dem Entwurfe des Programmes. Dieses gilt der Ruhmesfeier des Kaisers und seines Geschlechtes, dessen Stammbaum sich in der Mitte




50. Maximilian als Baumeister. Holzschnitt von der Ehrenpforte.

des Ganzen erhebt, während zu den Seiten die Wappen der von dem Kaiser beherrschten Länder und die Darstellungen seiner Thaten sich anreihen. Wie der Text Taf. I 5 der neuen Wiener Ausgabe sagt, ist die Ehrenpforte den „Aren- Triumphals“ der römischen Kaiser nachgebildet, wie deren in der Stadt Rom „etlich noch gesehen werden.“ Allerdings ist es eine sehr freie Nachbildung! Nur die drei hohen rundbogenförmigen Durchgänge mit den Beschriften: „Pforte der Ehre und der Macht,“ „Pforte des Lebens“ und „Pforte des Adels,“ ferner die den Weibern vorgelegten Säulen mit ihren hohen Postamenten und verkröpften Gehäusen, endlich die historischen Reliefs an den Mauerflächen erinnern ganz von fern und im allgemeinen an die Gliederung und den Schmuck der antiken Triumphbögen. Aber wie phantastisch aufgelockert und ins Ungeheuerliche gesteigert erscheint uns hier dieser einfache römische Bau! An die Säulen

rechts und links sind Rundtürme angelehnt, die uns an mittelalterliche Burgen und Schlösser erinnern. Das Ganze steigt wie ein deutsches Giebelhaus hoch empor und findet in reich verzierten byzantinischen Kuppeln und runden durchbrochenen Giebeln seinen mannigfach abgelenkten, malerischen Abschluß (Abb. 49). Venetianische Motive klingen darin vornehmlich an. In der bildnerischen Ausschmückung des Ganzen aber waltet die üppigste Goldschmiedsphantasie. Die Einzelgestalten, Brustbilder, Reliefdarstellungen umfassen Tausende von Figuren. Zu den historischen Bildwerken, welche von Namensunterschriften und gereimten Texten begleitet werden, kommen zahlreiche figürliche Zuthaten symbolischen und allegorischen Inhalts. Und um das alles rankt und windet sich endlich ein seltsames Ast- und Blätterwerk, ein Zier- und Schnörkelwesen, wie es origineller und geistvoller kein Künstler je geschaffen hat.

Die Autorschaft Dürers ist für das Ganze des Entwurfs unbestritten. Doch schließt das nicht an, daß er für die Zeichnung des Einzelnen Hilfskräfte beigezogen hat. Anders wäre das riesige Werk ja kaum zu bewältigen gewesen! Chmelarz (a. a. O. S. 306—308) hat zwei solche Gehilfen namhaft gemacht, Albrechts jüngsten Bruder Hans Dürer und seinen bereits oben genannten Schüler Hans Springinklee*). Wir teilen zwei Proben der Stücke mit, welche ihnen von dem genannten Autor zugeschrieben werden (Abb. 50 und 51). Höchst wahrscheinlich sind sämtliche Darstellungen an den Rundtürmen und einige der historischen Darstellungen über den Seitenportalen nach Zeichnungen von Hans Dürer geschnitten. Man erkennt ihn leicht an einer Anzahl stilistischer Eigentümlichkeiten, welche auch in den von ihm zum Gebetbuche des Kaisers Max (Jahrb. III) gelieferten Zeichnungen wiederkehren. Dazu gehören die breiten Wangen, die zurückgesetzten Ohren, die großen, fast kreisrunden Augen der Kinderköpfe, das auffallend vogelartige in den Physiognomien der Männer, die vielfach bemerkbare Wangen- und Halschattierung, welche es bei Männerköpfen oft zweifelhaft erscheinen läßt, ob wir Brust oder Hals vor uns haben und den Kinderköpfen ein übertrieben geschwollenes Aussehen giebt, ferner die sehr langen Oberkörper, das knieweiche Stehen vieler Figuren, endlich die Schwäche in der Zeichnung der Extremitäten. Auch die ungewöhnliche Behandlung des Baumschlages ist für Hans Dürer charakteristisch, welcher „die Bäume zumeist als Pappeln darstellt, mit wenig Laub und Astwerk, buschen- und wedelartig, fast als wären sie beschneit oder wie die trockenen Fruchtwedel vom Schilfrohr“ (Chmelarz). Selbstverständlich hat man auch für diejenigen Teile der „Ehrenforte“, deren Zeichnung auf den Stock durch die Gehilfen besorgt wurde, maßgebende Skizzen von Dürers Hand voranzujucken, und es ist nur auffallend, daß von diesen Originalentwürfen des führenden Meisters bisher noch kein einziger Überrest sich vorgefunden hat. Auch fehlt der „Ehrenforte“ Dürers Monogramm, nur das Wappen des Meisters ist unten angebracht. Trotzdem bleibt seine persönliche Mitwirkung beim Zeichnen der Stücke selbst unabweislich. Zunächst ist mit Chmelarz anzunehmen, „daß er einzelne Gestalten, wie die Standortenträger und Lautenschläger, mehrere der großwürdigen Figuren der Fürsten und Heiligen aus dem Hause Habsburg mit Freuden persönlich auf den Holzstock zeichnete und nicht minder alle jene dekorativen Teile, bei welchen seinem erfinderischen Geiste freier Spielraum gelassen war.“ So die

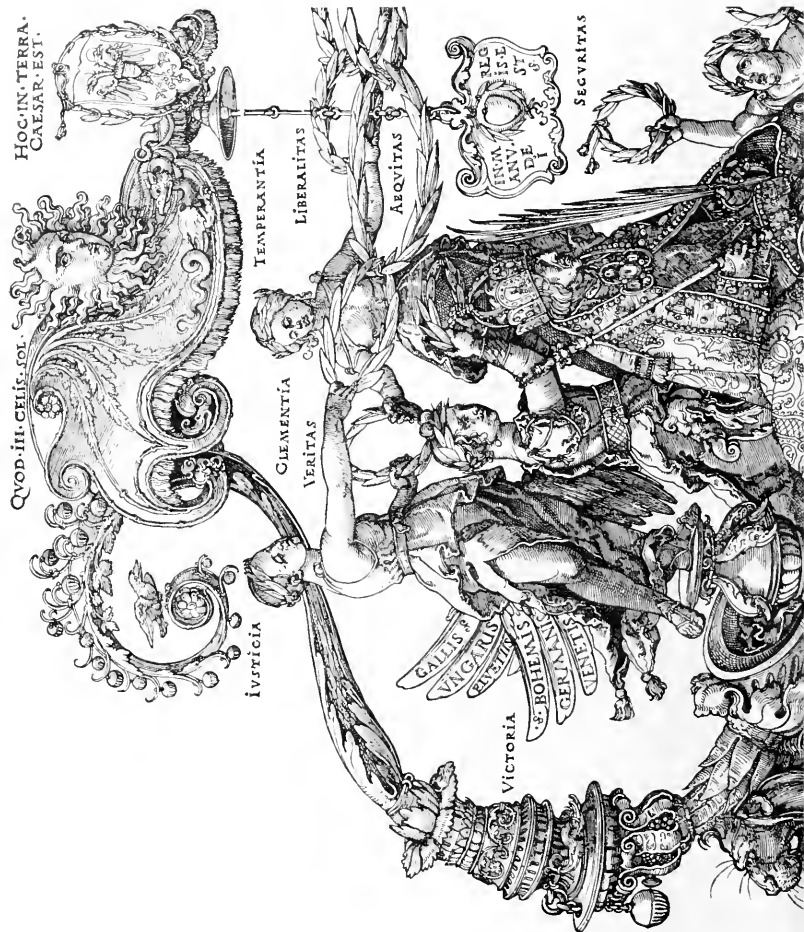
* S. dagegen die Bemerkungen von E. Laßitzer, Jahrb VIII, 79.

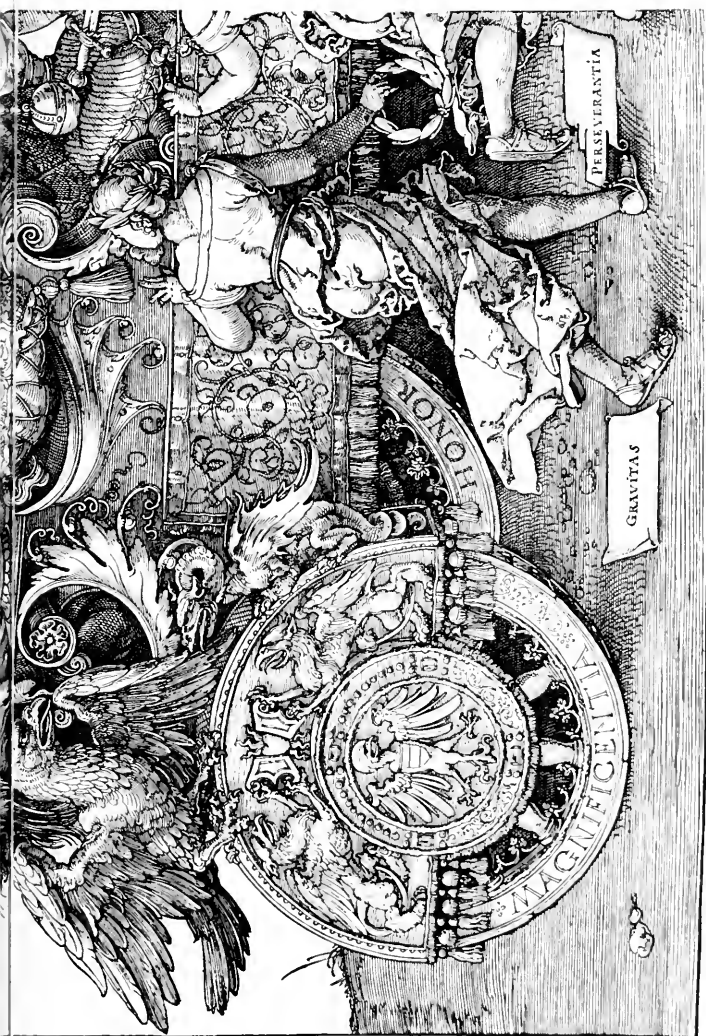
der Zeit vielfach und nicht immer ehrenhaft hervortretende Persönlichkeit, jedoch in seiner Art ein sehr tüchtiger Künstler. Joh. Neudörfer (Quellenschriften, X, S. 155) beginnt seine Bemerkungen über ihn mit den Worten: „Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilianus alhie zu Nürnberg die Ehrenpforten und anderes machen ließ, war dieser Hieronymus unter anderen Formschneidern auch in allem dem, das zum Wert gehört, der geschickteste und oberste, sonderlich aber ist keiner gewesen, der die Schriften so rein und gerecht in Holz geschnitten hat.“*) Der Meister wird die große Arbeit an der „Ehrenpforte“ nicht ohne Gefellen ausgeführt haben. Doch versah er alle Stöcke, welche uns von der ersten Auflage noch erhalten sind, mit seiner hier beigefügten Künstlermarke:  einem ins Dreieck gestellten Winkelschalen.

Im Jahre 1515 scheinen die Zeichnungen zur „Ehrenpforte“ vollendet gewesen zu sein. Der Holzschnitt trägt am Fuße der Türme zweimal dieses für das Haus Habsburg bedeutungsvolle Datum. „Durch die Zusage der Kronen von Böhmen und Ungarn ist es die Ära der Geburt Österreichs als eines Großstaates“ (Chmelarz). Doch verging bis zur Vollendung der Holzstöcke und bis zum Beginn des Druckes der „Ehrenpforte“ noch eine lange Zeit. Maximilian († 1519) hat trotz wiederholten Drängens die Beendigung des Werkes nicht erlebt. Erst 1526 oder 1527 darf man die erste Gesamtausgabe ansehen, von welcher in den k. Sammlungen zu Kopenhagen und Stockholm Exemplare sich erhalten haben. Nur einige wenige Bilder und Verfindungszeichen fehlten auch damals noch. Über die folgenden Ausgaben hat Chmelarz (a. a. O. S. 312 ff.) die Nachweise zusammengestellt. Die erste ganz vollständige Publikation des ehrwürdigen habsburgischen Ruhmesdenkmals ist die Ausgabe von 1855—1856.

Auch von dem zweiten, noch umfassenderen Teile des „Triumphes“, dem Zuge und dem Siegeswagen, hat Kaiser Max nur Bruchstücke vollendet gesehen. Der erste Plan zu dem Werke wurde von ihm persönlich in allen Einzelheiten festgestellt und die Ausführung 1512 dem Geheimschreiber Marx Treibsfaurwein übertragen. Der auf diese Weise entstandene, in der k. k. Hofbibliothek zu Wien erhaltene Text bildete die Grundlage für die 109 auf Pergamentblättern gemalten Miniaturen, in welchen sich das 1516 abgeschlossene Werk ursprünglich darstellte. Erhalten sind uns davon nur 50 Stück und eine Kopie des Ganzen, ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert, beide Folgen jetzt in der Wiener Hofbibliothek. Wir kennen die Urheber dieser Miniaturen nicht. Hingegen ist es festgestellt, daß M. Dürer unter den ersten war, welche mit Entwürfen für die Miniaturausgabe des Triumphes beauftragt wurden. Das Ganze stellt einen von Musikanten und Siquanten aller Art eingeleiteten Festzug dar, in welchem der Kaiser auf seinem Triumphwagen den Glanzpunkt bildet, umgeben von den deutschen Fürsten, den Vertretern der Hofämter, gefolgt von den Reichsgrafen und Herren, der Ritterschaft, endlich dem ganzen Troß des Heerbanues und der Knechte. Die von M. Dürer herrührende, leicht mit der Feder gezeichnete Skizze zu dem Triumphwagen des Kaisers ist uns in der Albertina zu Wien erhalten. Sie fällt in das Jahr 1512—1513. Danach wurde später die in derselben Sammlung befindliche

*) Weiteres über ihn und andere Nürnberger Holzschnneider der Zeit s. bei J. Vaader, Beiträge, Z. 10 ff. und Jahns Jahrb. f. Kunstwiss. I, 232 ff.





Sachkunde einer Partie aus Albrecht Dürer's Holzschnitt: Triumphwagen Kaiser Maximilians I.



große Miniatur hergestellt. Außerdem stammen auch sämtliche andere Wagen und Maschinen des Heerzuges von Dürers Erfindung her, dazu mehrere Reitervare, die sogenannten Grabbilder u. a., im ganzen 24 Blätter.

Die Masse der übrigen Zeichnungen wurde von Augsburger Meistern geliefert, in erster Linie von H. Burgkmair, der allein 67 Blätter zeichnete und von Augsburger Xylographen schneiden ließ, während Dürers Anteil am Triumphzug fast ausschließlich in Nürnberg und zwar von Hieronymus Andrea in Holz geschnitten ist. Die schwäbischen Meister finden unten ihre zusammenhängende Behandlung. Hier muß zuvörderst noch eines imposanten Dürerischen Holzschnittes gedacht werden, der mit dem „Triumph“ Maximilians in geistigem Zusammenhange steht, wenn er auch nicht als Teil des Ganzen gedacht war. Es ist der „Große Triumphwagen“ B. 139, wie man ihn zum Unterschiede von dem in den Zug aufgenommenen „Kleinen Triumphwagen“ Dürers zu nennen pflegt.

Dem „Großen Triumphwagen“ liegt ein Gedanke Wilibald Pirtheimers zu Grunde, der zuerst in der aus Dürers Werkstatt hervorgegangenen Zeichnung v. J. 1518 in der Albertina künstlerische Gestalt angenommen hat. Es ist ein Erzeugnis jener allegorisierenden Phantasie, welche in dem Bierweien der „Ehrenforte“ so übergig wuchert, und gerade darin Dürers Genius von seiner bewundernswürdigen Seite zeigt. Das Rämliche ist bei dem „Großen Triumphwagen“ der Fall. Auch die Wagen im Triumphzuge fallen durch ihren Erfindungsreichtum, durch die selbstamen Maschinen, den gedankenvollen Schmuck aus dem ruhigen, ewigen Gange des Werkes heraus. Aber die Allegorien werden dort ausschließlich als Schmuckfiguren benutzt. Im „Großen Triumphwagen“ hingegen sehen wir sie in lebendige dramatische Akte treten: sie halten Lorbeerkränze über dem Haupte des auf dem Wagen thronenden Kaisers, sie schreiten paarweise neben den Rossen einher und führen die Fugel. Beschriften bezeichnen sie als die Tugenden des Herrschers: Clementia, veritas, concordantia u. s. w. Als Wagenlenkerin fungiert die ratio. Die zunächst im Rücken des Monarchen stehende Gestalt ist die Victoria, wie außer der Bezeichnung auch ihre Flügel beweisen (siehe die Tafel). Der Holzschnitt zeigt gegenüber der Zeichnung in der Albertina eine wesentliche Vereinfachung: die dort noch dem Kaiser beigegebenen Mitglieder seiner Familie sind weggelassen. Mit dieser und anderen kleinen Veränderungen veröffentlichte Dürer das aus acht Folioblättern bestehende Werk zuerst im Jahre 1522. (Über die späteren Ausgaben vergl. Netberg, a. a. O. S. 96 und Schestag, Jahrb. I, 180 ff.) Der Holzsneider wird uns nicht angegeben; doch ist nicht zu zweifeln, daß auch hierbei Hieronymus Andrea das Beste getan hat.

Um das Andenken des geliebten Kaisers im Bilde festzuhalten und seinem Volke zu überliefern, fertigte Dürer nach der im Sommer d. J. 1518 von ihm in der Pfalz zu Augsburg nach dem Leben ausgeführten Zeichnung die beiden großen oben bereits erwähnten Holzschnitte an, deren einen B. 153, mit der Einführung nun im verkleinertem Maßstabe den Lesern vorführen (Abb. 52). Wie uns die Inschrift lehrt, entstand der Holzschnitt kurz nach des Kaisers Tode 1519. In diesem Bilde wird der „letzte Ritter“ fortleben: „in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten“ (Goethe).

Dem Verlebre Dürers mit Mar und seiner geliebten Umgebung verleiht nach

manches andere Blatt seine Entstehung, das zu des Kaisers eigenen Plänen in keinem nachweisbaren Zusammenhange steht. Dies gilt vor allem von den „Österreichischen




52. Kaiser Maximilian. Holzschnitt von A. Dürer.

Heiligen“ (B. 116), welche der kaiserliche Historiograph und Hofmathematiker Johannes Stabius mit einem Gebet in Versen begleitete. Dazu kommen des Letzteren astronomische und geographische Tafeln (B. 150—152), die ersten Versuche einer perspektivischen


Darstellung des Himmels und der Erde, die wir kennen. (Edm. Weiß, *Nachr.* VII, 207 ff.) Endlich die verchiedenen, von Türier für seine gelehrten Freunde gezeichneten Bücherzeichen und Wappen. Das darunter befindliche prächtige Wappen mit den drei Löwenköpfen, dessen Bestimmung lange dunkel blieb, hat sich neuerdings als das Wappen des kaiserlichen Rates und Sekretärs Jakob de Wanniss herausgestellt, welcher Türiers Anliegen am Hofe Karls V. während der niederländischen Reise befürwortete und überdies als geistiger Förderer der astronomischen Arbeiten des Stabius mit dem Künstler in Berührung gekommen sein mag. (L. v. Leitner, *Nachr.* V, 339 ff.) — Auch von den Illustrationen in den Büchern des Nürnberger und Wiener Humanistenkreises ist einzelnes mit Türier in Bezug zu bringen: von der Ausgabe der lateinischen Dichtungen der Roswitha durch Konrad Celtes vielleicht das Blatt mit der Überreichung des Werkes an Friedrich den Weisen (Reisberg 19), auf welchem man ein Jugendbildnis Türiers erkennen will (B. Wulstmann, *Zeitschrift f. bild. Kunst*, XXII, 193); von den Illustrationen der „*Quatuor libri amorum*“ des Celtes jedenfalls die mit des Meisters Monogramm versehene Darstellung der Philosophie B. 130; vergl. *Thausing*, a. a. O. II, 275 ff.) Der Gestaltenkreis von Türiers Holzschnittwerk umspannt, wie wir sehen, alle Gebiete der volkstümlichen und religiösen, wie der poetischen und gelehrten Litteratur, und keines derselben hat er betreten, ohne bahnbrechende Typen zu schaffen. —

Von den Nürnberger Schülern und Gehilfen Türiers, die ihm bei den Arbeiten für Maximilian zur Seite standen, verdient zunächst Hans Springinklee, sein mutmaßlicher Mitarbeiter an der „*Ehrensparte*“, noch eine kurze Betrachtung. Reudorfer (Ausg. von Lochner, a. a. O. S. 144) sagt von ihm: „Dieser Springinklee war bei Albrecht Türier im Haus, da erlangte er seine Kunst, daß er im Malen und Meißeln berühmt ward.“ Er wird hierdurch als Türiers Jügling im Holzschnittzeichnen bezeugt und mehrere Hundert mit gleichmäßiger Sauberkeit ausgeführter Illustrationen, welche in der großen Mehrzahl des Künstlers Monogramm *HK* tragen, bekunden seine Geschicklichkeit. Sie sind vortrefflich komponiert und zeichnen sich namentlich durch die bald zierlich und reich geschmückten, bald einfach groß gedachten Architekturen aus. Springinklee stellt sich uns darin als einer der ersten und geschmackvollsten Vertreter der Renaissance in der deutschen Buchillustration dar. Von den Werken, die er illustrierte, nennt Reudorfer nur den „*Mortuus animae*“. Außerdem kommen aber auch die „*Bibel*“ und der „*Weißtunig*“ (*Nachr.* VI, S. XXV und 67 in Betracht.)

*) Näheres über die von Springinklee illustrierten Bücher s. bei Ruther a. a. O. S. 177. Biographisch bleibt der Künstler vorläufig eine „*unthätige Person*“ (Lochner). Auch das mehrfach angegebene Todesjahr 1540 ist nicht unfehllich bezeugt. — Nicht besser ist es um die Nachrichten über einen andern Nürnberger Künstler bestellt, welcher mit Springinklee gemeinsam tätig war, Erhard Schön. Ruther (a. a. O. S. 180 ff.) weist ihm „*etwa*“ Türier im „*Mortuus animae*“ und in der Fenspißschen Bibel von 1524, sowie zwei von 1528 und 1530 datierte Proportions- und Architekturwerke zu. Seine einzelnen Arbeiten „*haben immer unter Verfall den die aus Laubwerk gebildet sind*“. Eine kleine, trefflich gezeichnete Mauer „*aus der Höhe her*“



mit der sitzenden ritterlichen Gestalt des Johna und dem Reiten des Mannes  *Springinklee*.
Baff. P.-Wr. III, 243 ff., und B. Lutz, *Deutsche Renaissance*, I, 74

In dem letzteren Buche trat er in Wettstreit mit den dafür vom Kaiser berufenen Meistern der Augsburger Schule, und bestand ihn mit Ehren.

Dasselbe gilt in noch höherem Grade von Hans Schänffelein (c. 1485—1540), einem der Hauptmitarbeiter am „Thenerdant“. Auch er gehörte zu Dürers Gehilfen in der Malerei und hat sich außerdem nicht nur als Holzschnittzeichner, sondern einer neuerdings höchst wahrscheinlich gewordenen Ansicht nach auch als Kupferstecher*) hervorgethan. Und zwar scheint seine stecherische Thätigkeit den Jugendjahren anzugehören, die er vorzugsweise dem Studium der Werke M. Schongauers und A. Dürers widmete. Von den zwölf Stichen mit dem Zeichen , welche man ihm zuweisen kann, sind vier nach frühen Blättern Dürers, einer nach Schongauer kopiert, und auch in den Holzschnittillustrationen aus der älteren Zeit Schänffeleins (Mutter, a. a. O. I, S. 145 ff., Nr. S96 und S97) tritt der Einfluß des Kolmarer Meisters klar zu Tage. Doppelmayr**) betont vornehmlich Schänffeleins Fähigkeit, Dürer kausend nachzuahmen; selbst die größten Kenner hätten seine Werke häufig mit denen des Lehrers verwechselt. Nach Vollendung der Lehrzeit bei Dürer, welche wir in die Jahre 1502—1505 setzen, eröffnete Schänffelein in Nürnberg eine eigene Werkstätte, später zog er zu seinen Freunden nach Nördlingen und beschloß dort sein Leben. — Unter seinen Holzschnitten haben hier für uns zunächst seine Blätter im „Thenerdant“ das größte Interesse (Abb. 53). Es sind im ganzen etwa zwanzig, von denen acht, nämlich die Fig. 13, 30, 39, 42, 48, 55, 69 und 70, das bekannte Monogramm mit

dem hinzugefügten Schänffelein tragen:  , welches letztere die Kupferstiche nicht zeigen. Auf den frühen Holzschnitten des Meisters findet man die Variante



auf den späteren die Zeichen:  und . Der Stil von Schänffeleins Holzschnitten, wie er von Laschiger (Zahrbuch VIII, 71 ff.) treffend gekennzeichnet ist, hat ein scharf ausgesprochenes Gepräge. Seine Gestalten sind mittelgroß, kräftig und gedrungen; die Köpfe zeigen runde, fleischige, gut durchgebildete Gesichter, häufig mit gekräuseltem Haar; die Hände sind stark knöchig mit oft schnurgerade ausgestreckten mageren Fingern. Bezeichnend ist ferner die wulstige und dabei doch stark gefniterte Gewandbehandlung mit zahlreichen Parallelfalten an den Schößen der langen Röcke. Im höchsten Grade charakteristisch endlich sind die reichentwickelten, im Vordergrund kahlen, rückwärts aber mit dichtem Baumwuchs besetzten Landschaften, in denen besonders die Laubbäume mit ihrem üppigen Blätterwerk dem Betrachter ins Auge fallen. In der Darstellung der Pferde ist die Art bemerkenswert, wie sie die Vorderfüße heben. Die Schnitte scheinen Strich für Strich genau der Zeichnung nachgearbeitet zu sein, weil sie eine auffallende Gleichmäßigkeit in der Behandlung zeigen, welche schwerlich dem Xylographen in Rechnung zu bringen ist, sondern vielmehr dem Zeichner. Charakteristisch für die Technik des letzteren ist die Verwertigung der Übergänge vom tiefen Schatten zum höchsten Licht durch kleine gebogene Strichelchen und Punkte,

*) M. Lehmann, Hans Schänffelein als Kupferstecher, Chronik i. veröff. Kunst, II, 75 und 91 ff.

**) Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 193.

was der Wirkung der Holzschnitte Schöffeleins oft etwas Unruhiges giebt. — Auch am „Triumphzug“ (Jahrb. I, 179 und VIII, 13) und an der Illustration des „Weißkugl“ hat der Künstler mitgewirkt. Auf der Rückseite zweier für das letztgenannte Werk verwendeter Holzstöcke findet sich sein Monogramm, auf einem derselben



53. Thuerdank auf dem Krankenbette. Holzschnitt von H. Schöff.

zugleich im Bilde selbst, ohne das übliche Schöffelein (H. Schöff., Jahrb. VI, S. XXX). — Die Arbeiten Schöffeleins für illustrative Zwecke waren damit nicht abgeklungen, er hat insbesondere für die großen Augsburger Verleger, sodann für Peter in Basel und andere auswärtige Verleger zahlreiche Holzschnitte gezeichnet. Besonders fruchtbar in dieser Hinsicht erweisen sich die ersten zehn Jahre seines norddeutschen Aufenthaltes (1515–1525). Aus den dreißiger Jahren stammen seine letzten Illustrationen. Das

Titelblatt zu der Steiner'schen deutschen Bibel (Augsburg 1531), die vierzig schönen Holzschnitte zu dem „Memoriale der Tugend“ des Johann von Schwarzenberg, endlich die Holzschnitte zu einer von Steiner vorbereiteten Ausgabe des Boccaccio (Muther, Bücherillustration, I, 145—157; Gesammelte Studien z. Kunstgesch. 160 ff.). Die Genauigkeit und Strenge seiner früheren Behandlung hat hier einer freien, malerischen, oft leicht skizzierenden Vortragsweise Platz gemacht. Das Landschaftliche zeigt sich noch üppiger, oft zum förmlichen Stimmungsbilde gesteigert. Auch die Architektur ist reicher, der häufig vorkommende italienische Säulenbau (B. 26) bisweilen mit prächtigen Blumen- und Rankenwinden verziert (B. 6 und 41). Das Gesamtwerk des Meisters gewährt uns den Anblick einer, wenn auch nicht originellen, doch ungemein regamen und produktiven Künstlernatur. Die xylographische Ausführung der Schöffeleinschen Blätter ist natürlich den Umständen gemäß eine verschiedene und ihre Wirkung demnach sehr ungleich. Einige verraten eine geschickte Hand, wie z. B. das Martyrium des heil. Sebastian (B. 39), andere wieder, z. B. die Folge der Hochzeittänzer (B. 103), sind ganz fabrikmäßig ausgeführte Bilderbogen. Bisweilen verraten äußere Kennzeichen die Persönlichkeit des Xylographen; so z. B. trägt das Blatt mit dem Zahnenräger (B. 100) das Monogramm des Holzschneiders Jost de Negker, welches wir auf der in Abb. 53 vorgestellten Theuerdank-Illustration Schöffeleins wiederfinden.

Von Dürers und Schöffeleins Gehilfen und Schülern Hans von Aukbach und Sebastian Deig ist bisher keine sichere Spur in den Bilddruckwerken der Zeit nachgewiesen. Daß das schöne, seltene Blatt mit dem Monogramm **HK**, der Johannes auf Patmos, welchen wir in Abb. 54 vorführen, von dem Ersteren herrühre, ist nur eine ansprechende Vermutung. Dagegen scheint der als ungefähr gleichalteriger Zeitgenosse bekannte Nürnberger Maler Wolf Traut († 1520) an den Illustrationen des „Theuerdank“ beteiligt gewesen zu sein, wenn sich die von Laschiger (Zahrbuch VIII, 79 ff.) erörterte Vermutung als haltbar erweist. Die „kräftigen und derben, ja fast plumpen Gestalten“ der ihm dann zuzuweisenden Holzschnitte stimmen freilich durchaus nicht mit den schlanken, kleinköpfigen Figuren seines aus Artelschhofen stammenden Münchener Altarwerkes.*)

b. Schwäbische Meister.

Durch die Schwaben kam die Farbe, der Ton, alles was leicht eingeht und den Sinnen gefällt, in die deutsche bildende Kunst hinein. Sie sind und bleiben bis auf den heutigen Tag die aumutigsten Schilderer, die lustigsten Erzähler. Selbst der strenge Gedankenbau der Philosophie gewann bei ihnen farbigen Lebensgehalt und Anschaulichkeit. In der Kunst von Schillers wortklangreicher Sprache, im Rhythmus von Uhlands Balladen offenbart sich der Genius des schwäbischen Stammes am reinsten und eigenständigsten.

Weder Burgmair noch Holbein reichen auch nur von fern an Dürers Natur-

*) Über W. Trauts Holzschnittwerk s. Nagler, Monogr. V, Nr. 900 und W. Schmidt, Repertor. f. Kunstwiss. XI, 353 und XII, 300 ff. Es gehört ihm danach die große Masse der überhaupt bestimmbarcn Illustrationen des Hallischen Heiligtumsbuches von 1520. Vergl. G. Sirth, Liebhaber Bibliothek aller Illustratoren, XIII. Bändchen, und Kunstchronik, XXIV, 326 u. 579 ff.



54. Johannes auf Patmos. (Veliſch.
Goldbücherei in Wien.)

gewalt und Gedankengroße hinan. Momente der Leidenschaft, des dramatischen Aufschwungs beobachten wir bei ihnen selten. Aber sie leben ſcharf, berichten getreulich, ihre Kunſt iſt vorwiegend epiſch.

18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

Zusbesondere Hans Burgkmair (1473—1531), der Augsburger Hauptmeister der von uns hier geschilderten Epoche, war ein Virtuos in der leichten Erzählungskunst, und als solcher beliebt wie kein Zweiter bei dem kaiserlichen Kunstfreunde, der sein Leben und seine Thaten in Bildern der Nachwelt hinterlassen wollte. Wenn bei der Ehrenpforte und bei dem Triumphwagen sich Dürers Kunst unentbehrlich erwies, wo es phantastische Vorstellungen und gedankenhaften Allegorienang zu bewältigen galt, so war dagegen der weite Plan des Anekdotischen, Geschichtlichen, Legendenhaften, Abenteuerlichen die von Rechts wegen dem H. Burgkmair zugehörige Domäne. Er hat davon aufs erfolgreichste Besitz ergriffen und sich zugleich manche verwandten Kräfte zur Bebanung des Feldes mit Glück dienstbar zu machen gewußt. Die bei weitem größere Mehrzahl der Illustrationen im Weiskünig und im Theuerdank, der Holzschnitte des Triumphzuges, der Heiligen, der Genealogie u. s. w. führen von Burgkmair und seinen Augsburger Genossen her.

Am glänzensten zeigt sich die Kunst dieser Meister in den erstgenannten drei Werken. Und von ihnen hat wieder der „Theuerdank“ deshalb für uns den höchsten Wert, weil er allein noch zu Maximilians Lebzeiten im Druck vollendet worden ist. Die typographische Ausföhrung in der prächtigen Frakturschrift mit den schön geschweiften Schnörkeln echt Dürerischen Gepräges, an und für sich schon eine Kunstleistung ersten Ranges, lag in den Händen des berühmten Augsburger Buchdruckers Johann Schönsperger, der jedoch diesen Druck nicht in seiner Vaterstadt, sondern in Nürnberg herstellen ließ. *) Bemerkenswert ist, daß der Titel der ersten Ausgaben (von 1517 und 1519) nicht in Lettern gesetzt, sondern ein Tafeldruck nach alter Art ist. Die Drucke v. J. 1517 sind nicht, wie man früher allgemein annahm, gleich nach ihrer Fertigstellung auch in den Buchhandel gekommen, sondern sie wurden auf ausdrückliche Bestimmung des Kaisers in Truben aufbewahrt, um erst nach seinem Tode als Erinnerungszeichen zur Verteilung zu gelangen. Vor d. J. 1519 sind daher außer Maximilian selbst wohl nur wenige Personen aus seiner nächsten Umgebung im Besitz von Exemplaren des Prachtwerkes gewesen (Vaschitzky a. a. O. S. 110, und über die späteren Ausgaben S. 112 ff.).

Der „Weiskünig“, die historisch-poetische Ergänzung des „Theuerdank“, hat niemals die ihm zuge dachte Fassung erhalten. Er war ursprünglich mit letzterem zusammen als ein Ganzes gedacht und zwar noch zu der Zeit, da schon für beide Teile an den Illustrationen gearbeitet wurde, was für H. Burgkmair aus dem Jahre 1510 bezeugt ist. Erst später entschloß sich der Kaiser zu einer Trennung der beiden Werke. Im „Theuerdank“ schildert er sich selbst als den Helden bei zahlreichen Abenteuern, welche alle mit seiner Brautwerbung um Maria von Burgund in Bezug gebracht werden. Drei Feinde treten ihm dabei stets in den Weg, Unfallo, Fürwittich und Neidhart, und die breite, allegorisierende Schilderung der ihm von diesen Gegnern

*) Von der älteren Litteratur über den Theuerdank sei nur auf die Abhandlung von Dr. Carl Hattaus in seiner Ausgabe des Werkes (Bibliothek der gesamten deutschen National-litteratur, Cudelinburg und Leipzig, Bd. II, 1836) hingewiesen. Dazu kommt jetzt die schon citierte Arbeit E. Vaschitzky's, Jahrb. VIII, welche für die Gesamtforchung über den Theuerdank neue Grundlagen schuf. Über Joh. Schönsperger vergl. A. F. Rutsch, Bücherornamentik, Z. 19 ff.



Des jungen Weibes Tod.

Versteht sich, eines der vorstehenden Capitel.

bereiteten Gefahren und deren Überwindung bildet den Inhalt der Heimchronik. Der „Weiskünig“ ist ein in Prosa verfaßter historischer Roman, welcher den Entfeln des Kaisers, Karl und Ferdinand, in ihrem Großvater das Vorbild eines tapferen, ritterlichen Fürsten vor Augen führen sollte. Ist die Darstellung auch voll wunderlicher Momente und mit poetischen Erfindungen ausgeschmückt, so darf sie doch im wesentlichen als historisch betrachtet werden. Sie umfaßt übrigens außer den Tharen Maximilians, bis zum Kriege mit den Venetianern, auch die seines Vaters Friedrichs III. Dieser ist der „alte weiße König“, Max der „junge“ und zwar zunächst nach ihrem weißen „Wappenkleid“ benannt, wie die Anhänger Maximilians die „weiße Gesellschaft“ heißen, der König von Frankreich der „blaue König“, Richard III. von England der „rote“ u. s. w. Wenn uns in der abgerundeten Gestalt des „Denerdant“ das vom Kaiser genehmigte Schlussresultat einer „Kompaniearbeit“ vorliegt, bei welcher Maximilian selbst, Siegmund von Dietrichstein, Marx Treitschauerwein und Melchior Pfünzing beteiligt waren, so ist der „Weiskünig“ dagegen nur in der Form eines unvollendeten Manuskripts auf uns gekommen, das in seinem ersten und zweiten Teile von Treitschauerwein redigiert, im übrigen aber ganz das persönliche Werk Maximilians ist (H. Schuf, Jahrb. VI, S. XII).

Ihre Popularität und ihre allgemeinere Bedeutung verdanken die beiden Bücher ausschließlich ihrem Bilderschnitt. Vortrefflich kennzeichnen der letzte Herausgeber des „Weiskünig“ die Holzschnitte desselben mit den folgenden, zugleich für den „Denerdant“ geltenden Worten: „Alle Bilder, auch die geringsten, bieten uns mehr wie irgend ein Illustrationswert der Zeit einen Einblick in das Leben und Treiben jener interessanten Periode. Wir werden an den Hof geführt und sehen die Schlachten vor uns, die unser Held geschlagen, wir lernen die Bestürmungen der Städte kennen, sehen den Festen zu, beobachten den fürstlichen Knaben bei seiner Erziehung, seinen Spielen und werden endlich noch in die Verhältnisse der Künstler und Handwerker eingeführt. Und alle die Bilder sind zuverlässig, vom Kaiser selbst kontrolliert. Die Trachten, auf die Maximilian besonders achtete, sind immer von absoluter Treue. Kurz wir können keinen besseren Führer und Leiter als unsere Bilder uns wählen, wollen wir eine klare Vorstellung gewinnen der Zeit, wo das Mittelalter abfiel und in Deutschland auch das Zeitalter der Renaissance seinen Einzug hielt, der Zeit, deren hervorragendster und merkwürdigster Vertreter Kaiser Maximilian I. ist“ (Jahrb. VI, S. XXVIII).

Was nun Burgmairs Anteil an diesen Bildern anbelangt, so bedrückt er sich beim „Denerdant“ auf nur wenig mehr als ein Dutzend Blätter (Jahrb. VIII, S. 76); hingegen hat der Meister zum „Weiskünig“ über hundert (Jahrb. VI, S. XXX) — ferner zum „Triumphzug“ mehr als die Hälfte sämtlicher Blätter, nämlich 67, beigesteuert geliefert (Jahrb. I, S. 171 und H. Woermann, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. 1, 10⁶), wo ein im Dresdenener Kupferstichkabinett befindliches, bisher unediertes Blatt von Burgmair nach einem der verlorenen Holzschnitte mitgeteilt ist; die Folge der 77 Holzschnitte der „Genealogie“ des Kaisers Maximilian gebort ihm allein vollständig an. Dagegen sind ihm die Holzschnitte der „Österreichischen Heiligen“, die bis auf die jüngste Zeit ihm gleichfalls insgesamt zugefrieben wurden, durchaus abzusprechen (Jahrb. V, S. 164⁶). Auch abgesehen von dem letztgenannten Werte bleibt hiernach die Beteiligung des

Künstlers an den Unternehmungen Maximilians eine sehr umfangreiche. Wir dürfen sie beiläufig zwischen die Zeitgrenzen 1510 und 1518 setzen. Die Arbeit am „Triumphzug“ begann er im April 1516.

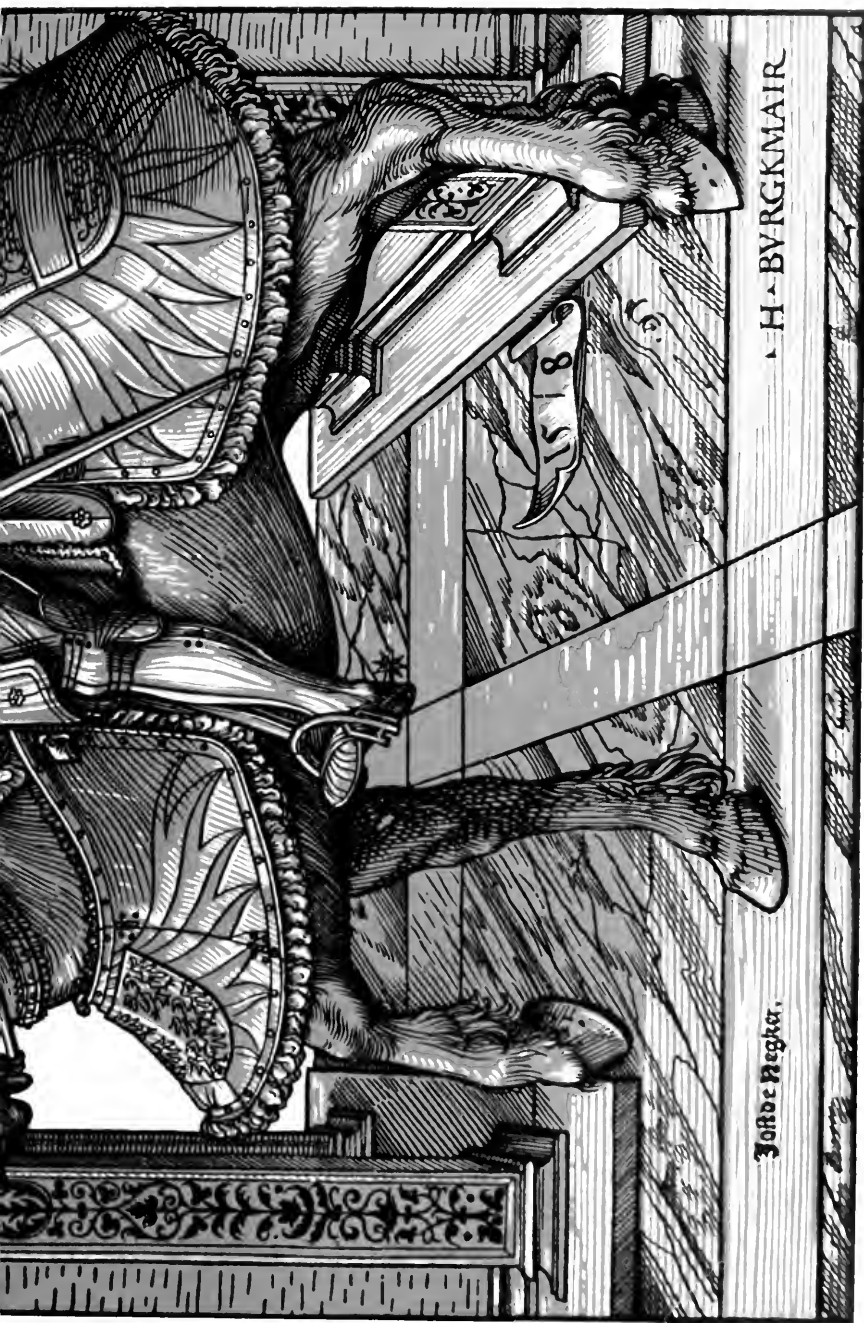
Für die Kritik dieser Arbeiten in künstlerischer Hinsicht ist zunächst die Tatsache wichtig, daß Burgkmair zu denjenigen Meistern gehört, welche sich den im Auftrage des Kaisers angefertigten Miniaturvorlagen thunlichst eng anzuschließen suchten. Der epische Stil seiner meisten Blätter zum „Triumphzuge“ findet hierin seine Begründung. Er unterscheidet sich dadurch wesentlich von Dürer, der sich ganz frei schöpferisch über die Vorlagen erhebt. Sehr vorteilhaft präsentiert sich Burgkmairs Talent in den Zeichnungen zur „Genealogie“. Es war keine leichte Arbeit, diese 77 einzelnen, zum großen Teil dem Fabelreich entnommenen Heldengestalten von dem trojanischen Hector bis auf Friedrich und Maximilian herab*) zur gleichmäßig würdigen bildlichen Erscheinung zu bringen. Die Art, wie sich Burgkmair der Aufgabe entledigt hat, zeugt von großem Geschick, von reicher Gestaltungskraft. Die Figuren sind aufs mannigfaltigste bewegt, bald in sitzender, bald in stehender Haltung, ruhig oder in energischer Aktion vorgeführt, die Köpfe zeigen eine außerordentliche Vielseitigkeit in Typus und Ausdruck, ihr Kostüm, ihre Bewaffnung, z. B. die Formen der Scepter und Schwerter, stellen ein fürnämliches Museum der Tracht und der Waffenkunde dar. Eigentümlich ist der dem Künstler im allgemeinen fremde phantastische Zug, besonders in manchen außerordentlichen Formen der Kleider und Rüstungsstücke. Vielleicht findet er seine Erklärung in dem aus der Idee des Ganzen hervorgehenden „Bestreben, die Repräsentanten einer unbekannten und entfernten mythischen Zeit entsprechend zu gestalten“ (Vaschitzky). Der erste Held in der Reihe, Hector, ist der phantastischste von allen; der letzte, Maximilian, trägt das Gepräge schlichter Wahrheit.

Eine breitere Grundlage für die Würdigung von Burgkmairs Art und Kunst bieten uns die figurenreichen Kompositionen zu den andern drei Werken des Kaisers, insbesondere zum „Weißkunig“ und zum „Triumphzug“. Aus dem ersteren Werke reisen wir einen der Originalholzschnitte auf der beiliegenden Tafel mit. Dabei muß man zuvörderst bedenken, daß dem Künstler für die Wahl der Situationen und Handlungen, sowie für die Charakteristik der Hauptpersonen die Hände gebunden waren. Daraus und namentlich aus der Wiederkehr bestimmter allegorischer Figuren erklärt sich die gewisse Monotonie in den Illustrationen des „Weißkunig“ und des „Theuerdank“. Zur übrigen zeigen dieselben in der Komposition eine glückliche Hand, vornehmlich auch in der Behandlung der Perspektive, selbst bei den nicht selten vorkommenden schwierigen Gebirgsdarstellungen. Der Umriss ist von virtuoser Sicherheit und Festigkeit. Die Figuren sind durchweg lebendig bewegt und auch den Allegorien weiß der Künstler stets die volle Glanzwürdigkeit zu verleihen. Die Burgkmair'schen Gestalten gehen gewöhnlich etwas über das Mittelmaß hinaus; auf den schlanken Körpern sitzen in der Regel kleine, starkknockige Köpfe, die nur bei Frauen und Jünglingen fleischige, runde Formen zeigen. Haar und Bart erscheinen meistens weich, glatt und schmieglam. Bei Kraushäupten sind die einzelnen Locken durch zwei sich im Kreise nicht völlig schließende konzentrische

*) Vorübergehend scheint sogar der Plan bestanden zu haben, die Genealogie auch in absteigender Linie fortzuführen. Vergl. Jahrb. VII, 2. Teil, Z. 11; X, Z. CCCXXVI.

IMP·CAES·MAXIMIL·AVG





Johannes Hegler.

H. BYRGKMAIR



Linien gebildet. Außerordentlich charakteristisch für Burgkmair sind die tiefliegenden, herb und finster blickenden Augen mit den stark betonten Superciliarknochen und den fahigen Winkeln, sowie auch die langen, knöchigen Hände. Ein ganz bestimmtes, leicht erkennbares Gepräge verleiht Burgkmair endlich seinen Vordergründen und landschaftlichen Umgebungen: das Terrain ist reich mit Gras und Pflanzenwuchs ausgestattet; die großen Bäume sind häufig so weit nach vorne gerückt, daß nur der Stamm mit den untersten Ästen sichtbar wird; das niedere Gebüsch des Vordergrundes erscheint nicht selten sächerartig und wie zertraut; die Gebüsch- und Baume im Hintergrunde haben dagegen meistens einfache, ballenförmige Umrisstlinien. Die Gesamterscheinung der von Burgkmair gezeichneten Holzschnitte ist eine so bestimmte, daß man den Meister unschwer erkennt, auch wenn er sein Monogramm **HB** nicht beigefügt hat.

Der bisher betrachtete Teil seines Werkes ergänzt sich nun aber noch bedeutend, wenn man die Tätigkeit des Meisters für den Holzschnitt in früherer und späterer Zeit mit in Betracht zieht.*) Wir gewinnen dadurch erst ein Bild von der Entwicklung seines Stils. Derselbe zeigt anfangs unverkennbar Schöngauerische und flandrische Einflüsse. Letztere z. B. in dem frühen Holzschnitte der Madonna am Fenster (B. 13). Dann aber geht mit ihm eine wesentliche Veränderung vor, die sich namentlich in den Buchillustrationen Burgkmairs deutlich verfolgen läßt. Der alte Rubin Augsburgs als Druckort reich illustrierter Prachtwerke, den um eine Generation früher die Zainer, Bäumler, Sorg und Ratdolt begründet hatten, wurde mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts durch Männer, wie die beiden Schönsperger und Eibmar, die Teglin und Nabler, Grimm und Würzburg, Steiner u. a. noch höher gesteigert. In den Buchillustrationen, welche Burgkmair um 1508 für Johann Eibmar, für Teglin und Nabler**) zeichnete und in den Einzelholzschnitten von 1507 St. Lukas, B. 24 und den folgenden Jahren hat sein Stil die jugendliche Strenge zwar noch nicht überwunden. Aber Eines tritt auffallend früh auf charakteristische Weise bei Burgkmair hervor: seine Vorliebe für die Baupformen und das Ornament der italienischen Renaissance, mit welcher er schon während der Wanderjahre in Venedig vertraut geworden sein mochte, und die ihm dann vollends in Augsburg durch den dort herrschenden Geist des italienischen Humanismus, durch den Verkehr mit Männern wie Conrad Celtes u. a. in Fleisch und Blut überging. Die Madonna mit dem Kinde (B. 12), welche wir in Abb. 55 reproduzieren, kann dafür als erster Beleg dienen. Einen zweiten, nicht minder charakteristischen bietet der große, von Jost de Negler ausgeführte Hellschnitt mit der Reitergestalt Maximilians, den unsere Tafel wiedergibt.***)

Das letzt erwähnte Blatt hat noch ein besonderes kunsthistorisches Interesse:

*) H. Muther, Hans Burgkmair, Zeitschrift f. bild. Kunsth. IX. 1 und 2, Zwischen chronologisches Verzeichnis der Werke H. Burgkmairs, Repertorium f. Kunstgesch. IX. 1. — Alf. Schmid, Forschungen über Hans Burgkmair. Inaugural Dissertation. München 1888.

**) Von diesen wurde gedruckt des Johannes Stamler *Dialogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus* mit dem von Burgkmair gezeichneten schönen Titelblatt abgebildet bei Butsch, Buchverornamentik. Taf. 19.

***) Das Blatt ist vom Jahre 1508, die Jahreszahl wurde jedoch später in 1507 umgewandelt, wie unser Abdruck sie zeigt. Muther, Verz. Nr. 20.

das Element der Farbe tritt hier in den Holzschnitt ein, aber nicht, wie früher, als Illuminierung, sondern durch ein neues Verfahren des xylographischen Druckes, welcher das in verschiedenen Tönen erscheinende Bild mittels zweier oder mehrerer Holzplatten erzeugt. Die Erfindung dieser Hellschneide (Clair-obscurs), welche Vasari

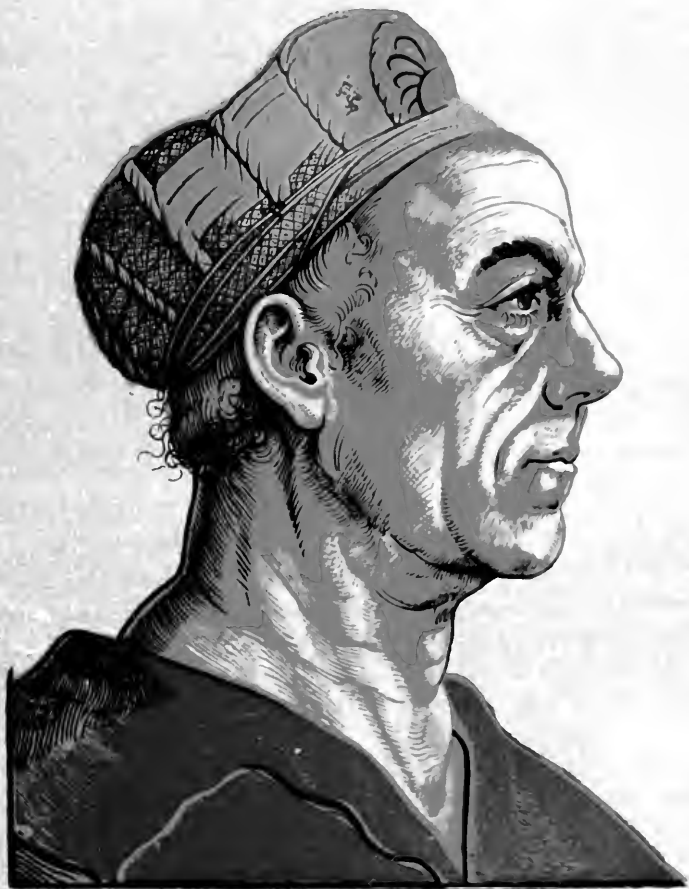


55. Madonna mit dem Kinde Holzschnitt von H. Burgkmair.

dem Ugone da Carpi, einem Schüler Rafaels zuschreibt, ist höchst wahrscheinlich im Norden früher gemacht und ausgebildet worden als in Italien (Passavant, P.-Gr. I, 71). Und der farbenfrohe, prachtliebende schwäbische Meister gehört von Rechts wegen zu den Ersten, welche den xylographischen Tondruck angewendet haben. *) Wir besitzen

*) Den frühesten polychromen Druck in Italien finden wir bei dem von Augsburg nach Venedig gekommenen Erhard Ratdolt. E. Lippmann, Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. V, 11.

IACOBVS FVGGER · CIVIS · AVGVSTÆ



Bildnis des Augsburger Bürgers Jacob Fugger.
Faden-Druck von Hans Vorhmal.



56. Zimjen und Delila. Holzschnitt von H. Burgkmair.

gelingen wäre, einen andern Meister an seiner Statt anzustellen.*) Ein Beispiel aus dem „Trostspiegel“ ist in unserer Tafel vorgeführt. Wir sehen den Holzschnitt

*) W. Schmidt, Münch. Allg. Zeitg., Weil. v. 27. Juli 1884, Nr. 207.

beim „Triumphzug“ festgelegt; er steuerte dazu sieben Blätter bei (115—120 und 126).

Unter den sonstigen Holzschnitten Leonhard Beck's ist das Titelbild zu dem „Schiff der Penitenz“ des Johann Geiler von Kaisersberg (Mugsburg 1514) besonders bemerkenswert, weil es die charakteristischen Eigentümlichkeiten seiner Stilweise scharf ausgearbeitet an der Stirne trägt. Diese weichen von Burgkmair's wie von Schänfleins Art in einer Menge leicht erkennbarer Einzelheiten ab. Die Figuren sind „im all-gemeinen klein und gedrungen mit breiter und kräftiger Brust und mit ziemlich großen Köpfen. Sie haben volle, runde und fleischige Gesichter mit hohen, gewölbten Stirnen“.

— „Die Haare fallen lang und schlicht auf die Schultern herab, in der Regel strähnartig sich teilend“, über den Stirnen jedoch kurz geschnitten. Die Hände und Finger unterscheiden sich auffallend von der Formengebung Burgkmair's, sie sind „in der Regel mittelgroß und fleischig, gewöhnlich nur in Umrissen gezeichnet und zeigen keine Modellierung“. An den Männern treten die sehr kräftig anschwellenden Waden und die flachen, breiten, am Knie zu hohen Füße, an den Frauen die stark eingesenkten Brüste bei vorstehendem Unterleib als charakteristische Merkmale hervor. Ebenso verschieden von Burgkmair und Schänflein ist Leonhard Beck in der Faltengebung, in der Darstellung der Tiere und der Behandlung alles Landschaftlichen. Von den Tieren sei hier nur auf die eigentümlich galoppierenden Pferde mit den stets viel zu stark nach innen gebogenen Vorderfüßen hingewiesen (Abb. 57). In den landschaftlichen Bildern bemerke man „die ganz im Vordergrunde fast regelmäßig in derselben Form vorkommenden Rosenpartien, gewöhnlich mit einem größeren Grasbüschel“, in der Mitte häufig mit einer breitblättrigen Pflanze, die das Büschel pyramidenförmig abschließt. „Man beachte ferner das häufige Vorkommen eines größeren, stets in gleicher Weise gezeichneten Baumtrunkes“ und „die häufig vorkommenden Gruppen oder einzeln liegenden Steine“ (Lachner). Zur künstlerischen Wertschätzung des Leonhard Beck möge noch hinzugefügt sein, daß bei ihm das typische Element bedeutend vorwiegt vor dem frei erfunderischen, daß auch er zwar ein ganz gewandter Schilderer und Interpret fremder Gedanken ist, aber kein Mann von großer Ideentiefe und poetischer Kraft. Seine Kompositionen zum „Ibenerdant“ und zum „Weißkunig“ (Abb. 55) reihen sich als bildliche Erzählungen den Beiträgen der übrigen Meister würdig an und passen vortrefflich zu dem Chronikstil der Schriftwerke. Seine Heiligen aus der „Tipp-, Mag- und Schwägerchaft“ Maximilians sind bewundernswert als würdige und gefällige Darstellungen dieses trockenen legendarischen Stoffkreises. Sie enthalten außer den mannigfach bewegten, geschmackvoll drapierten Gestalten der Hauptfiguren zahlreiche hübsch erfindene Nebendinge und insbesondere eine überraschende Fülle wirkungsvoll komponierter Architekturen, meistens von einfachen Stilformen, ohne das reiche Detail und die ausgesprochene Renaissancevorliebe Burgkmair's und seiner Nachahmer. Und doch macht das Gesamtwerk Leonhard Beck's auf den Betrachter keinen starken und nachhaltigen Eindruck. Sein Name ist als Name wieder entdeckt, aber es verbindet sich damit für uns nicht die Vorstellung einer fesselnden künstlerischen Persönlichkeit.

Über den vier oder fünf biedereren Unbekannten, welche sonst noch für die Werke Maximilians gezeichnet haben, wird das Dunkel der Vergessenheit wohl unaufgehebt bleiben. Dagegen hat sich unsere Kenntnis der Mugsburger Holzschnitzer des Burgk-

mair'schen Künstlerkreises beträchtlich erweitert und wir gewannen auch Einblick in manche beachtenswerten Details der damaligen xylographischen Technik, der Arbeits- und Lohnverhältnisse.

Mit der Ausführung der Stöcke zur „Genealogie“, welche bis zum Anzuge



57. Wie der Eberhard mit dem Einbold auszieht. Holzschnitt. v. 1510.

d. J. 1510 zurückreicht, war ursprünglich nur ein einziger Holzschnitt, jedoch ist dessen Namen wir nicht kennen. Als dieser plötzlich von Augsburg fortzog und die Arbeit unvollendet zurückließ, hatte Dr. Konrad Bunting, welchen Maximilian mit der Überwachung der Arbeiten betraut hatte, seine liebe Not, einen Ersatzmann zu finden. In einem Briefe vom 17. November 1510 an den Kaiser giebt er der Hoffnung Ausdruck, es werde ihm mit Hilfe des „Materie albion“ d. i. Bartholomäus

gelingen. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß der dann auch bald eingetretene Nachfolger kein anderer gewesen ist, als Jost de Negker, der schon mehrere Jahre früher mit Burgkmaier zusammen gearbeitet hatte, den wir kurze Zeit darauf in Augsburg thätig finden und u. a. als einen der xylographischen Hauptmitarbeiter am „Theuerdant“ nachweisen können. Das oben (in Abb. 53) reproduzierte Blatt dieses Druckwerkes (Nr. 70) trägt neben dem Zeichen Schöffeleins das Monogramm Negkers:

HN. Auch sind uns zwei Briefe des Xylographen an den Kaiser vom 20. und 27. Oktober 1512 erhalten, deren hochinteressanter Inhalt sich nur auf die damals im Zuge begriffenen Arbeiten am „Theuerdant“ beziehen kann (Jahrb. VIII, 13 und 91 ff.). Bis dahin war Jost de Negker, wie wir aus dem ersten Brief ersehen, an der Ausführung der Schnitte allein thätig gewesen. Nun wollte der Kaiser die Sache schneller gefördert haben und befahl dem Dr. Pentinger, noch zwei oder drei Formschnneider mehr anzustellen. Jost de Negker schreibt, er sei ganz einverstanden damit und kenne deren zwei, die er empfehlen könne. Der Kaiser möge nur für jeden 100 fl. jährlich anweisen lassen. Im zweiten Brief ersucht er um monatliche Auszahlung dieses Lohnes und erklärt sich dafür bereit, so zu dreien alle Monat „sechs oder sieben gute stück oder Figuren in gleichem meisterlichen schnitt abzuferigen und zu bereiten.“ Besonders wichtig ist das Versprechen des Holzschnideis: er wolle dafür sorgen, den zwei Gehilfen alle Sachen „fürordnen“ und zuletzt mit seiner eigenen Hand „abfertigen und rain machen“, damit die Arbeit durchweg gleich werde, so daß niemand mehr als eine Hand daran zu erkennen vermöchte. Zum Schluß bittet Jost de Negker den Kaiser noch, er möge ihnen eine besondere „Behausung“ oder „Gemach“ anweisen, damit sie darin „ungeniert“ ihrer Arbeit obliegen könnten.

Für den Fall, daß die Vorschläge des Xylographen genehmigt worden sind, worüber uns kein Zeugnis vorliegt, gewannen wir also die Vorstellung einer größeren, für die Unternehmungen des Kaisers in Augsburg errichteten Holzschnidewerkstatt, an deren Spitze Jost de Negker stand. Die ausgleichende Thätigkeit des leitenden Meisters hat übrigens die Spuren der verschiedenen Hände, welche ihm geholfen haben, durchaus nicht verwischen können. Wir sind im stande, sie nachzuweisen, und auch eine Reihe von Namen anzugeben, welche hier in Frage kommen. Für den „Theuerdant“ scheint zunächst der Baseler Formschnneider Heinrich Kupperwurm thätig gewesen zu sein, der sich im Jahre 1517 durch Vermittelung des Rats seiner Vaterstadt an den Kaiser wandte, wegen Auszahlung des ihm noch zustehenden Lohnrestes für seine Arbeiten an dem „Werk mit Figuren“, welche Maximilian bei ihm bestellt hatte (Ed. Hissensker in Jahrb. f. Kunstwissenschaft II, 244). Außerdem dürften die Holzschnneider Cornelius Lieferind und Alexius Lindt in Betracht kommen. Von dem ersteren schreibt Konrad Pentinger dem Kaiser am 9. Juni 1516, daß er ihn aus Antwerpen zurückerrwarte und daß derselbe schon früher einmal in Augsburg beschäftigt gewesen sei. Der zweite war bereits 1513 nach Augsburg gekommen und hatte dort am Rippenmarkt seine Wohnung. Bekanntlich sind eine große Zahl der uns noch erhaltenen Holzstöcke zu den Werken Maximilians auf der Rückseite mit den Namen der Xylographen und zugleich mit den genauen Daten der Vollenbung ihrer Arbeiten versehen. Jost de Negker, Corn. Lieferind, Alex. Lindt kehren wiederholt in diesen Be-

zeichnungen wieder. Ihnen gesellen sich noch: Jan de Bonn (oder Bom, Wilhelm Lieferind, Jakob Kupp, Claus Zemann, Jan Taberith und mehrere andere, deren oben bereits im Zusammenhange mit den Werken Dürers gedacht wurde (Jahrb. I, 177 und V, 156 ff.). Ihre Thätigkeit für den Meister fällt in die Jahre 1516—1518. Eigentümlich berührt uns das häufige Vorkommen fremd-



58. Der junge Meister als Schüler. Holzschnitt von v. Per.

ländisch klingender Namen unter diesen Meistern. Wie in der Version Jost de Neglers ein geborener Niederländer an der Spitze der Augsburger Holzschnederkolonie erscheint, so weisen auch die beiden Lieferind und Jan de Bonn (Bom zweifellos auf die Niederlande hin.*) Ihnen zur Seite steht der Schweizer Amsternurm als Vertreter

*) Vergl. die Publication der Maatschappij der Antwerpsche Bibliophilen, Füzave Nr. 1. Certificats délivrés aux imprimeurs des Pays-Bas par Christophe Plantin, publiés par Rombouts. Anvers, I. G. Buschmann, 1881, pag. 29, 30.

der altberühmten Wiener Holzgraphenschule. Beschränkter Votalgeist war ebenjowenig die Sache Maximilians und seiner humanistischen Ratgeber, wie er in der schwäbischen Reichsstadt, der Handelsmetropole Süddeutschlands, einheimisch sein konnte, auf deren Boden sich Wissenschaft und Kunst, Gewerbefleiß und Verkehr Italiens und der Niederlande die Hände reichten.

Wir besitzen von den Holzschnittwerken Maximilians außer den Originalstöcken auch noch zahlreiche, bei Lebzeiten des Kaisers angefertigte Probedrucke. Aus dem Vergleiche derselben mit den endgültigen Drucken, wie sie vor allem der „*Theuerdank*“ in der Ausgabe vom Jahre 1517 vereinigt zeigt, ergibt sich eine merkwürdige Wahrnehmung, auf welche zuerst E. Vajchiger (Jahrb. VIII, 94; vgl. auch X, S. CCCXXV ff.) die Aufmerksamkeit gelenkt hat: es sind das die massenhaften an den schon fertigen Holzschnitten angebrachten Korrekturen. Daß man damals, so wie heute, bisweilen solche Verbesserungen vorzunehmen genötigt war und dies dadurch bewerkstelligte, daß man das zu verbessernde Stück aus der Holzplatte heranschnitt und ein neues dafür einsetzte, war längst bekannt. Aber daß diese Übung an ganzen Reihen von Holzschnitten in dem Umfange Maß gegriffen hat, wie es uns die Werke Maximilians zeigen, ist eine neue und überraschende Tatsache. Von den Holzschnitten zum „*Theuerdank*“ sind nahezu die Hälfte nachträglich verändert und zwar durch Wegschneiden und Einfügen großer Stücke mit ganz neuen Figuren, Köpfen, Terrainteilchen u. s. w. Auch in der „*Genealogie*“, im „*Weißkunig*“ und in anderen Werken des Kaisers kommt ähnliches vor. Die neu eingefügten Stücke sind nicht nur häufig von einem andern Künstler gezeichnet, sondern vielfach auch von einem andern Holzgraphen geschnitten. Die Schöffelein'schen Blätter zum „*Theuerdank*“ erweisen sich als fast durchgängig im Schnitt verbessert und zwar sehr häufig mit neuen, von Leonhard Beck gezeichneten Köpfen ausgestattet. In sachlicher Hinsicht haben die allegorischen Figuren der drei Hauptlente im „*Theuerdank*“ die meisten Veränderungen durchgemacht; die Gestalt des Fürwittig scheint erst später hinzugekommen zu sein; das ganze Gedicht war offenbar noch im Entstehen, als die Holzschnitte schon zum großen Teil vollendet vorlagen. So nahm man dann ganz unverdrossen auf den Stöcken selbst noch jene Veränderungen vor. Selbstverständlich konnte dies, schon der großen Kosten wegen, nicht anders geschehen, als auf persönliches Verlangen und ausdrücklichen Befehl Maximilians. Die Korrekturen der Holzschnitte sind daher, wie Vajchiger mit Recht hervorhebt, für uns „ein wichtiges Zeugnis mehr, mit welchem Interesse und mit welcher auf die kleinsten Details sich erreckenden Sorgfalt der Kaiser die Arbeiten geleitet und überwacht hat“. Sie sind aber auch ein Zeugnis dafür, daß es langer und mühevoller geistiger und künstlerischer Arbeit bedurft hat, um aus den Werken Maximilians das zu machen, was wir in ihnen bewundern, die in ihrer Art bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Prachtleistungen der deutschen Holzschnittekunst des 16. Jahrhunderts.

3. Hans Holbein der Jüngere.

Aus der Stadt der deutschen Renaissance führt uns der Gang der Entwicklung von neuem hinüber nach Basel, auf derselben seit Jahrhunderten gebahnten Straße, die der junge Holbein einst gezogen ist, als er nach Beendigung der Lehrjahre im väterlichen Hause den Wanderstab ergriff, um sich eine zweite Heimat zu suchen.

Hans Holbein d. J. (c. 1497–1533) mochte schon durch die Geburt einen Teil der seltenen Eigenschaften mitbekommen haben, die ihn als Künstler auszeichnen.*) Sein Vater war ein höchst gediegener und dabei beweglicher Geist, vortrefflich geeignet, um als Leiter einer tüchtigen Schule dem genialen Sohn mit dem ganzen Respekt vor den Überlieferungen der alten Zeit zugleich den offenen Sinn für das Große der neuen einzulößen. Dazu kam die farbenfrohe, prachtliebende, feinsinnige Heimat mit ihren stets regen Beziehungen zu den Kunstmittelpunkten des Nordens und namentlich des Südens. Dazu endlich auch der Einfluß H. Burgkmairs und der mit ihm im gleichen Sinne schaffenden Meister. Es darf uns nicht wundern, daß der kaum zwanzigjährige Künstler, als er sein erstes Blatt für den Holzschnitt zeichnete, darin gleich als ein reifes und schöpferisch waltendes Talent sich kundgab, vollkommen geeignet, das, was er gelernt, in selbständigem Geiste der gestellten Aufgabe dienstbar zu machen.

Es war gerade die Zeit, in welcher daheim in Augsburg an die großen Holzschnittfolgen Maximilians die Hand angelegt wurde. Der junge Holbein, unbekannt wie er war, fand keine Beachtung bei dem kaiserlichen Herrn und seinen Ratgebern. In Basel fehlte es ihm an Gönnern und an lohnender Beschäftigung nicht. Er trat sofort in Beziehungen zu jenem Kreise humanistischer Gelehrten und kunstsinziger Verleger, durch welche das Bücherwesen in jener Stadt zu hoher Blüte gebracht worden war. Ihr Sinn ging nicht ins Weite, Große, Prunkvolle, sondern ins Kleine und Feine. Wie durch die von ihnen gepflegte Literatur und Wissenschaft der Geist der Satire, des freien Denkens weht, so sahen sie auch in den Werken der Kunst vornehmlich auf tiefen Wurf der Erfindung und elegante Zierlichkeit. Daß nebenher am rechten Platz auch Lebenslust und ein derber Humor ihre Stelle fanden, dafür sorgte die den Basellern angeborene Sinnlichkeit und Frohnatur.

Der Baseler Gelehrtenkreis, welchem ein Geiler von Kaysersberg, Reuchlin, Erasmus Aemmanus und Sebastian Brant sein Gepräge verliehen, erhielt erhabenen Glanz, als im Spätjahr 1513 Erasmus von Rotterdam hier seinen Wohnsitz nahm. Peter v. Aemmanus war es insbesondere, welcher unserem Künstler die Vermittlung des Erasmus d. Alterbums vermittelte. Den Männern des Geistes standen in Johannes Ammann, Cratander, Johannes Froben und Johann Petri von Langenzems eine Gruppe hochgebildeter Buchdrucker zur Seite, welche nicht nur innerlich sehr nahe an den Arbeiten der Gelehrten, sondern auch eine Ehre darin setzten, deren Werke zu

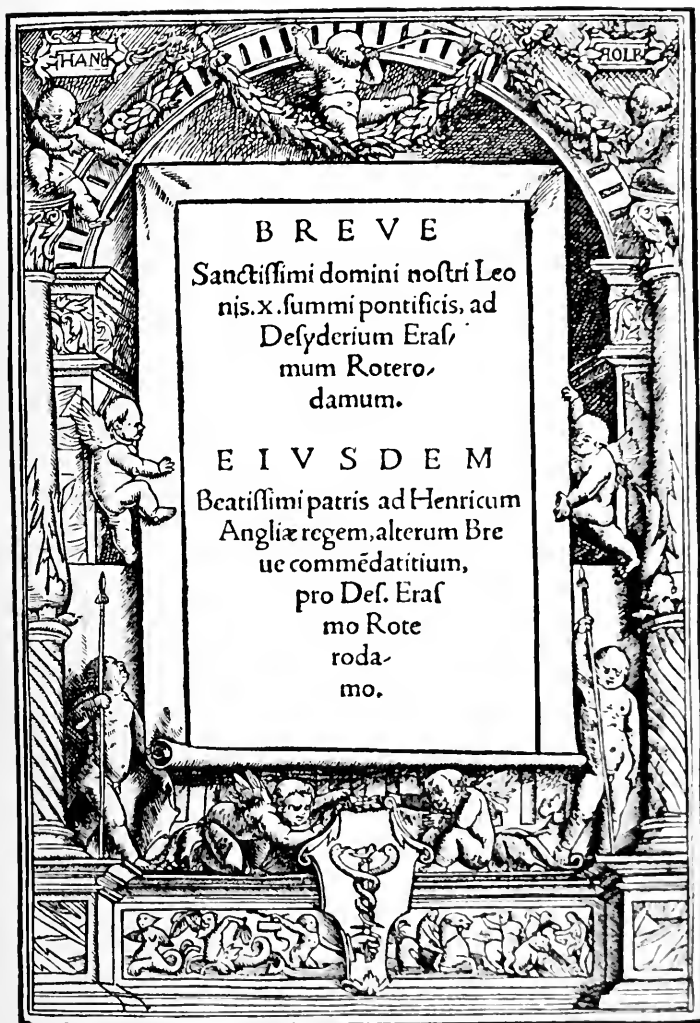
*) Die ältere Literatur über den Meister ist vollständig ausgearbeitet durch Dr. v. H. v. d. Buch von Alfred Holtmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. Leipzig 1874. Vgl. auch Bergl. dazu Ed. Kis, Die Basler Archive über Hans Holbein, Ann. d. d. Mus. 1874, 1. Jahrg. 1. Kunsthistorische III, 113 u. und die im Holbein-Gedächtnisjahr 1874 erschienenen Abhandlungen von E. Seydel im Repert. f. Gem. u. K. 1874, 1. Jahrg. 1. H. 1. S. 1–10.

vollendeter typographischer Schönheit vor das Publikum zu bringen. Insbesondere Troben opferte diesem Streben seine beste Kraft, selbst mit Außerachtlassung materiellen Gewinns.

Das Erste, was der junge Holbein für den Holzschnitt schuf, sind Büchertitel von Trobenschen Verlagswerken. Der früheste davon, den wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 59), reicht bis 1515 zurück. Er schmückt das Breve Leo's X. an Erasmus, dessen Vorrede von Beatus Rhenanus das Datum des 31. Dezember jenes Jahres trägt, und kehrt dann in verschiedenen Büchern aus dem Verlage Trobens wieder (Woltmann II, 193). Die Abbildung überhebt uns der Notwendigkeit, die reizvolle Komposition ausführlich zu beschreiben, welche in allen Einzelheiten der mit Festons geschmückten und von übermütigen kleinen Genien umspielten Architektur, des Poseidonischen Frieses am Sockel, der schön und klar angeordneten Schrift, den reinen Geist der Renaissance amiet. Und zwar jener jugendfrischen, lebensvollen Frührenaissance, wie sie eben Hans Holbein in der deutschen Kunst eingebürgert und für alle Zweige des dekorativen Schaffens, von der großen Wand- und Glasmalerei bis zu den Feinarbeiten der Zinzeliers und der Waffenschmiede, zum herrschenden Stile der Zeit erhoben hat. Die ganzen elf Jahre seines ersten Baseler Aufenthalts hindurch ist Holbein für den Buchschmuck und Bildruck beschäftigt gewesen. An die Büchertitel, die Randleisten, Schlussvignetten, Initialen und Signete reißen sich seine Bilder aus dem Volksleben, seine satirischen Flugblätter, dann die Bilder zum Alten und zum Neuen Testament, endlich als die Krone des Ganzen der Totentanz: das alles als die Frucht einer unermüdllich thätigen und innerlich bewegten Jugendzeit, in welcher wir den Künstler sämtliche geistigen Wandlungen jener Epoche mit durchmachen und in neuen Schöpfungen wieder spiegeln sehen.

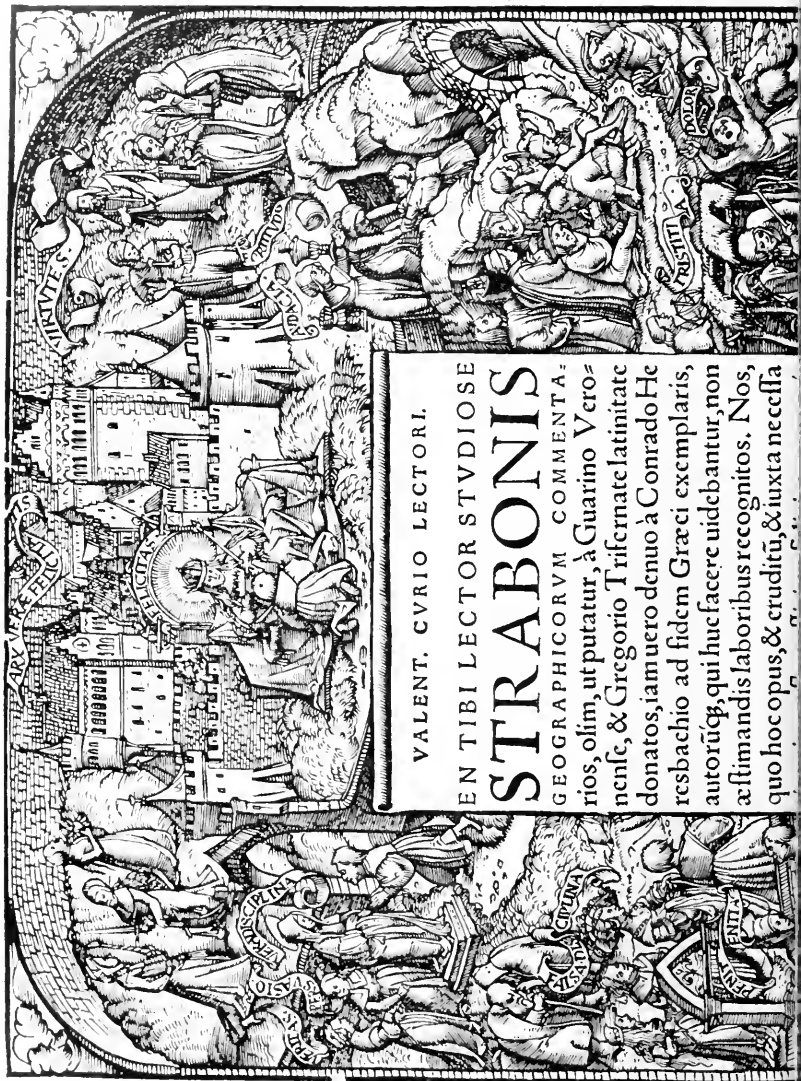
Bevor das Wichtigste derselben uns im einzelnen beschäftigt, ist hier zunächst ein Wort über die xylographische Ausführung der Holzschnittwerke Holbeins am Platz. Man bemerkt leicht, daß dieselbe eine sehr ungleichartige ist. Manche Blätter sind recht flüchtig und ungeschickt geschnitten. Von der besprochenen ersten Titelverzierung sagt Woltmann mit Recht, daß ihr Schnitt „zur Freiheit des Entwurfs in Gegensatz steht. Die ausführende Hand vermochte nur mit Mühe der Vorzeichnung zu folgen und war des Schneidemeißers nicht immer Herr.“ Die Ansicht, daß der Zeichner selbst den Schnitt ausgeführt habe, welche namentlich C. Fr. v. Rumohr*) mit Eifer vertrat, darf jetzt auch für Holbein als beseitigt erachtet werden. Dem Künstler standen zunächst nur die verhältnismäßig untergeordneten Kräfte zur Verfügung, welche für die Buchausstattung der Baseler Offizinen bisher gearbeitet hatten. So tüchtig dieselben auch sein mochten, verglichen mit den derben Handwerksmeistern anderer Städte, den hohen geistigen Anforderungen des jungen Holbein vermochten sie nicht gleich vollkommen gerecht zu werden. Erst durch sein Eingreifen erstarbte ihre Kraft, und endlich gelang es dem Meister, in Hans Lützelburger einen Holzschnitzer zu gewinnen, der auch den höchsten Ansprüchen seiner Zeichnung nachzukommen verstand. Wir werden ihn vom Jahre 1523 an im Verein mit Holbein in Basel thätig finden.

*) Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836. Die weitere Literatur s. bei Woltmann I, 189, Note 2.



59. Titelseinfassung zum Breve Leo's X. von 1515. Holzschnitt. 96 v.

Durch die erwähnten Buchverzierungen der ersten Baseler Zeit sah sich Holbein ganz in den Dienst des Humanismus gestellt. Die nächstfolgenden Buchtitel bewegen sich auf dem Gebiete der antiken Sage und Geschichte: so das Blatt mit M. Scävola vor Porfenna mit reizend komponierten Randverzierungen und humoristischer Kindergruppe am Fries, bezeichnet mit dem Monogramm H. H. (Woltmann II, S. 190, Nr. 223; etwas verkleinerte Reproduktion bei Butsch, *Bücher-Ornamentik*, Taf. 45), so die Blätter mit dem gefangenen Marcus Caelius, dem Tantalus und der Kleopatra (Woltmann a. a. O. Nr. 222, 225 und 226). Antike Vorstellungen in Verbindung mit alttestamentarischen enthält ein schöner Probeindruck im Baseler Museum mit den beliebten Bildern von der Weiermacht (Woltmann, Nr. 220). Der vielgelesene Dialog des Thebaners Iteas über den Weg zur wahren Glückseligkeit (*Cebetis tabula*) gab Holbein den Stoff zu einer figurenreichen Komposition, welche seit 1521 auf den Titeln verschiedener Baseler Verlagswerke wiederkehrt. Zuerst erscheint sie als Verzierung der in jenem Jahre von Froben herausgegebenen Werke des Tertullian, wurde jedoch im folgenden Jahre von Holbein für denselben Verleger umgearbeitet (Bögelin a. a. O. V, 202). Unsere Tafel reproduziert sie als Verzierung der 1523 bei Bal. Curio in Basel erschienenen Kommentare zu Strabos Geographie. Der antike Philosoph schildert den Weg zur Glückseligkeit in der Form eines Gemäldes, welches er im Tempel des Chronos erblickt zu haben erklärt und dessen Darstellungen ihm dort von einem Greise angelegt wurden. Holbein überseht das Bild in die Anschauungsweise und in das Kostüm seiner Zeit und verleiht dadurch der philosophischen Abstraktion lebendige Wirklichkeit. Oben, vor der Burg der wahren Glückseligkeit, thront die „Felicitas“ und setzt dem zu ihr gelangten Pilger den Siegerkranz aufs Haupt. Die rechts und links nach unten hin sich erstreckende Darstellung schildert all die Hindernisse, welche den Sterblichen auf dem Wege zu diesem Ziel erwarten. Sie beginnt unten mit einer Schar spielender und miteinander raufender Kinder, welche den Keim des Lebens andeuten. Vor dem Eingang in dasselbe steht der „Genius“, ein Greis mit Stab und Schriftrolle, dem Wanderer gute Lehren mit auf den Weg gebend. Gleich nach dem Eintritt in den ersten Lebenskreis, der durch eine Mauer bezeichnet wird, an welcher links Holbeins Monogramm *H* zu lesen ist, beginnen die Mächte der Verführung ihr Spiel: zur Linken thront die „Überredungskunst“, mit einem prächtigen Potl, welcher den Trank des Irrtums umschleift, rechts steht Fortuna auf rollender Kugel, mit mächtigen Flügeln, ein Bruntgefäß für ihre Günstlinge, für die Unglücklichen den Zaun in der Hand. Hieran beginnt das Reich der Ausschweifungen, der Habgier, der Unbeständigkeit und darauf folgen die Szenen des Schmerzes und der Reue. Noch einmal tritt dem Strebenden das Truggebild der „falschen Unterweisung“ in den Weg. Da rafft er sich endlich zur Kühnheit und Energie empor und erreicht so das Reich der „vera disciplina“, die von der Wahrheit und Überredung begleitet wie eine Madonnenstatue vor dem zu ihr Glebenden steht. Nun empfängt ihn die Burg der Glückseligkeit, auf deren weithin sich ausbreitendem Wiesenplan die Gestalten der Tugenden seiner warten. — Der Stil Holbeins ist in dieser geistvoll erdachten Komposition bereits der vollen Meisterchaft nahe. Der Künstler arbeitete zu der Zeit, in der das Blatt entstand, an den Wandgemälden für den neuen Ratesaal zu Basel. Er war Bürger der Stadt, hatte sich einen Hausstand gegründet.



VALENT. CVRIO LECTORI.

EN TIBI LECTOR STDIOSE

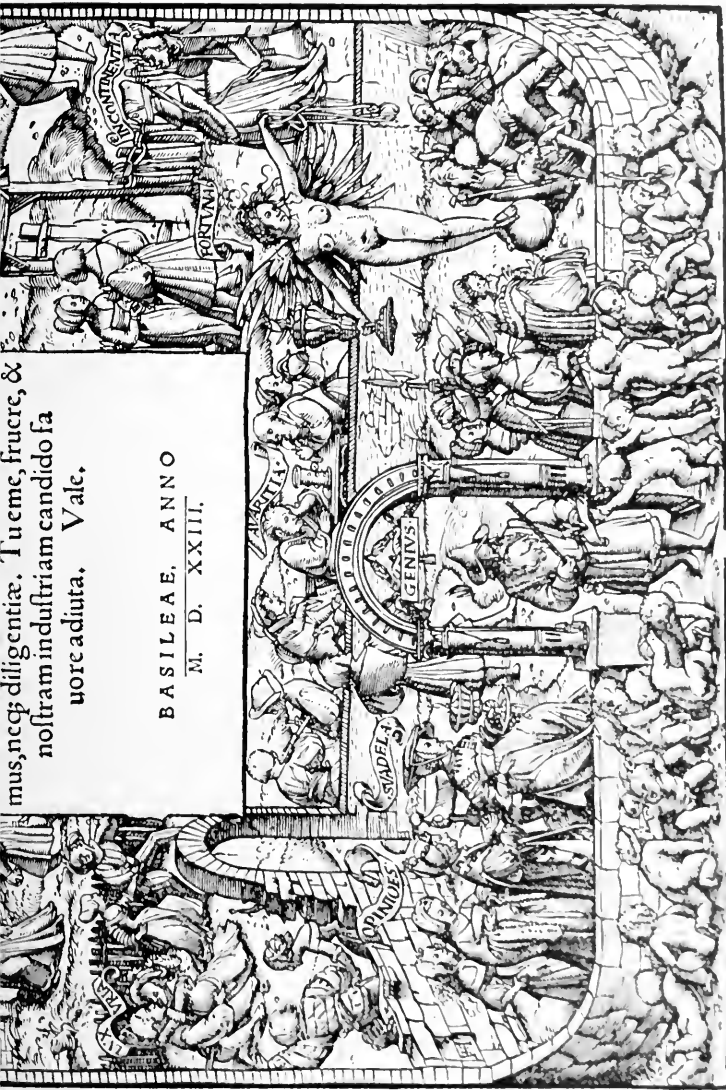
STRABONIS

GEOGRAPHICORVM COMMENTA-

rios, olim, ut putatur, à Guarino Vero-
nense, & Gregorio Trifemate latinitate
donatos, iam uero denuo à Conrado He-
rcsbachio ad fidem Græci exemplaris,
auctorūq; qui huc facere uidebantur, non
aestimandis laboribus recognitos. Nos,
quo hoc opus, & cruditiū, & iuxta necesse

mus, neq; diligentia. Tu eme, fructe, &
nostram industriad candido fa
uore adiuta. Vale.

BASILEAE, ANNO
M. D. XXIII.



466] am Strabo von 1425. Holzdruht Nandvergerma von H. Baldung G. 2.
20. 11. 1498. 1498.

Wie seine Bilder und Zeichnungen, so gewinnen auch die Holzschnitte nach Holbein „Wässerungen“ in dieser Epoche den Charakter der höchsten Bediegenheit, in technischer wie in künstlerischer Hinsicht.

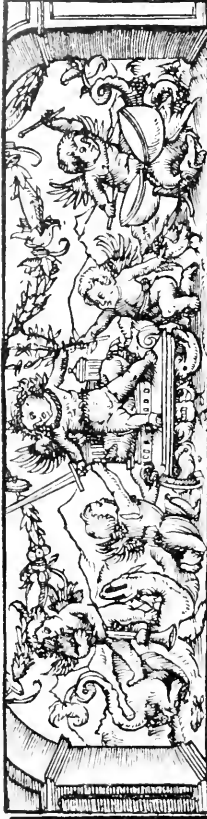
Der Stoffkreis der Holbeinschen Kompositionen erweitert sich mehr und mehr. Aus die 1520 erschienenen „Küwe Statrechten und Statuten der loblichen Statt Ainburg im Bysgow gelegen“ zeichnet der Meister das prächtige Freiburger Wappen mit den zwei Löwen und für die Rückseite des Blattes einen zweiten Holzschnitt mit dem Schutzheiligen der Stadt und der Madonna mit dem Kinde zwischen St. Lambert und St. Geron, „wie eine Vorabingung der zwei Jahre später erfundenen Madonna von Solothurn“ (Woltmann). Dann betritt er mit voller Kraft das volkstümliche Gebiet: der „Bauern- tanz“, das „Alphabet mit der Bauernfirmen“ und ähnliche Folgen von Initialen entstehen, in denen spielende, tanzende, sich balgende Mägen und verschiedene Charakterfiguren aus dem Volk, ein Dufelschpfeifer, ein Hansler, eine Magd in der Kade, dann Landsknechte und Liebespaare die Buchstaben füllen. Eine besondere Gattung dieser Bücherornamente bilden die Signete (Geschäftszeichen der Buchdrucker und Verleger. Hans Holbein hat in seiner Baseler Zeit etwa ein Tausend solcher Embleme gezeichnet, welche den Titel oder das Schlußblatt des Buches zu zieren pflegen: so das Zeichen des Johann Bebelius mit einem Palmbaum und einem auf dem Boden liegenden Manne, der sich mit Händen und Küssen gegen die Last eines schweren Felsens stemmt; ferner das Zeichen des Math. Ariarius (Bienenwaser) in Bern mit einem von Bienen umschwärzten Bären, der auf einen Baum klettert, um Honig zu suchen; sodann die verschiedenen Signete des Christoph Froschauer in Zürich, in welchem natürlich der Frosch in diverser Verwendung seine Rolle spielt. Das eine dieser Signete mit den an einer Weide emporkletternden Froschen (Woltmann a. a. O. Nr. 246) ist mit Holbeins Monogramm **II. II.** bezeichnet und im Schnitt so ver- trefflich, daß man diesen dem Flügelburger zuschreiben muß.

Von den Signeten des Froben, seines ältesten Vonnens, ruht auffallender Weise keines von Hans Holbein her. Dagegen stoßen wir hier auf die sicheren Spuren seines Bruders Ambrosius. Und es ist an Platz, bei diesem einige Augenblicke zu verweilen. Das Signet Frobens, das er gezeichnet hat — der von einer Hand gehaltene Merkurstab, auf welchem eine Taube sitzt — kommt einmal in reichen architektonischer Umrahmung vor, welche oben auf dem von Wurlanden gehaltenen Tafelchen das mißglickte Monogramm des Künstlers trägt (Woltmann, a. a. O. II. S. 243, Nr. 39; Antich, Bücher-Ornamentil, Taf. 63). In der klaren Form finden wir dasselbe auf einer Anzahl von Buchtiteln und anderen Holzschnitten wieder, welche mit den Werken Hans Holbeins eine allgemeine Silberwandtschaft zeigen. Diese üben jedoch im Geist und in der Ausführung gewachsen zu sein.

Ambrosius Holbein, der Zeichner dieser Illustrationen, ist auch als Maler nicht unvorteilhaft bekannt. Er war etwa fünf bis sechs Jahre älter als sein berühmter Bruder und scheint mit diesem zugleich oder doch nur kurze Zeit vorher von Augsburg fortgezogen zu sein. Während Hans bereits im Dezember 1515 in Basel nachweisbar ist (His, a. a. O. S. 115), wird uns die Anwesenheit des Ambrosius in jener Stadt erst am 26. September 1516 mitkundlich bezeugt. Am 1. Februar 1517 wird er in die Malergunst „zum Himmel“ aufgenommen, im Juni 1518 schalt er

das Baseler Bürgerrecht. Die bezeichneten Werke des Ambrosius fallen in die letzteren beiden Jahre. Später verlieren wir jede sichere Spur von ihm; er scheint früh verstorben zu sein. Er war ein fleißiger Bildnismaler und vornehmlich vielbeschäftigter Illustrationszeichner. Die besten und bekanntesten Holzschnitte lieferte er für Johannes Froben: so die große Handleiße für das Breve Leos X. an Erasmus vom 10. September 1518, unten mit der Verleumdung des Apelles und oben mit der Varusschlacht im Teutoburger Wald, die er natürlich ganz harmlos im Kostüme seiner Zeit darstellt; sie trägt zweimal sein Monogramm und die Jahreszahl 1517 (Woltmann, Nr. 7; Buisch, Taf. 46); ferner die Handleiße mit dem Bilde des Hoflebens (Woltmann, Nr. 8; Buisch, Taf. 48); Johann die von Passavant (P. = Gr. III, 408, 109) dem Hans Holbein zugeschriebene Titelverzierung mit den Genien der Künste (Woltmann, Nr. 12), welche in der beiliegenden Tafel reproduziert ist. Nicht selten beschäftigte ihn auch der als Dichter und Buchdrucker geschätzte Pamphilus Gengenbach. Ambrosius Holbein zeichnete für ihn u. a. die von derber Lanne eingegebenen Bilder von der Weibermacht und Weiberlist in das Randornament der *Uda* des Guarinus (Woltmann, Nr. 6). Unter den von ihm angefertigten Textillustrationen sind die zwei Blätter für die berühmte Schrift vom Idealstaate des Thomas Morus, die „*Utopia*“ (Basel, Froben 1518), besonders interessant. Der englische Gelehrte legt die Schilderung seines „*Utopien*“ einem Weltumsegler Hythlodäus in den Mund, der den Jammer Europas mit den Zuständen jener glücklichen Insel in Vergleich zieht. Auf dem einen der Blätter, das in unserer Abb. 60 reproduziert ist, werden wir in einen Palastgarten mit reizender Fernsicht geführt, wo Thomas Morus, Petrus Agidius und der Seefahrer Hythlodäus (d. i. der große Postenreißer) auf Rasenbänken sitzen, in lebhaftem Gespräch über die Weltumsegler; von links kommt des Morus jugendlicher Sohn, Johann Klemens, herbei, der bei keinem der Gespräche fehlen durfte, wo es etwas zu lernen gab, wie Morus im Vorworte sagt. Das zweite, etwas größere Blatt giebt eine Vogelschau der Insel *Utopia*, mit dem Hythlodäus im Vordergrund, der den andern die Örtlichkeit erklärt. — Auch den „*Nollhart*“, das dramatische Fastnachtspiel des Pamphilus Gengenbach, und Thomas Murners „*Genschmat*“ illustrierte der Künstler mit einigen hübsch erfundenen und lebendig gezeichneten Holzschnittbildern (Woltmann, Nr. 18—38).

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Leistungen des Ambrosius und seines jüngeren Bruders Hans, so zeigt sich der Gradunterschied ihrer Begabung besonders deutlich in der Komposition der Werke. Diese leidet bei Ambrosius Holbein meistens an einer gewissen Überfülle, während Hans bei allem Reichtum stets klar und durchsichtig bleibt. Letzteres gilt namentlich von dem architektonischen und ornamentalen Teil der Erfindungen. Hans Holbein trifft hierin stets die richtige Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig, schon in seinen frühesten Entwürfen. Ambrosius giebt fast immer eine Menge kleines, krauses Detail und verfehlt dadurch die elegante Gesamtwirkung der Werke des Bruders. Auch in manchen Einzelheiten steht er beträchtlich hinter demselben zurück, vornehmlich in der Zeichnung der Extremitäten, die oft von unverzeiblicher Flüchtigkeit sind; und dies offenbar nicht nur durch die Schuld des Xylographen. Dagegen sind dem Ambrosius Lebendigkeit und Witz in der Erfindung nicht abzusprechen. Es ist derselbe Stamm, an dem die beiden Blüten



MAXIMI TYRII PHIL.

SOPHI·PLATONICI, SERMONES; COSMO

·PACCIO·INTERPRETE.

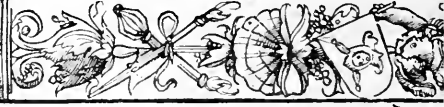
¶ QUID SIT·DEVS,·SECVNDVM·PLATONEM;

·SERMO·PRIMVS.



VM·de·dæmonum ambigitur natura, differere de ea
re, tum ipse aulim, tum aduerfantes facile subftinca.
Nec; enim aut grauitur cum peccare cenfuerim, aut
etiam agere inſolentet, qui in eam ſecum ipſe dubi
tationem, aut aduerfus aliquē diſputationem ingre
diatur, ſit ne penitus dæmonum natura, ac ſi ea eſt,
quid nam maxime, aut quāta ſit, quandoquidē cer
tum eſt nomen, tamenſi laetet ſubſtantia, potentiūq;
in ambiguo uerſatur. Nunc uero cum de deo dictu

rus ſim, qualem ipſe me faciam, cuiuſmodi uerborum me elegantia munero?
Aut unde ſatis claras appellationes cōparabo? Quam praterca electi cantus cō
cinnem harmoniam, ut aut mihi ipſe, aut alijs oſtendere ualeā? quod queritur.



statu aias unquam, neq. tua in praeterea mors agnus es, quae deo respo-
 nsi vinctet fidē, sed aliquid nihilominus desyderū habet, aliunde suae opinio-
 nis permolēda: frustra id dicere aggrediar is, qui angusto ingenio utatur: nisi
 forte cuiusdam vehemētis stitenti, praesentemq. habenti lymphidum amnem, qui
 copiosus aquarū simul delectaret aspectum, simul cōmode praebere potum, sce-
 cundissimēq. nutriet, nos alicūde ex inopi fonte, ceteraq. inferiori haurientes,
 sufficientē potum asferre possē, arbitramur. Qualem similitudinem videre licet
 sin noctua, cuius cum interdiu in clarissima solis luce caliget aspectus, noctu ta-
 men igniculi faculā aucupatur. Si quis enim in Platonis incidens sermones, me-
 liores alios desyderat, putetq. in eo micatē lucē, exilem admodū esse, minimēq.
 claram: hic nunq. aut exorientē solem, aut resurgentē lunam, aut hesperū occi-
 dentem, aut luciferum praevientē aspexit. Sed mane amabo, iam iam enim
 meditator sensim, quae sit huius uis orationis, uenitq. in mentē, eius imaginē rei
 in metallorum fossilibus uideri posse, qui cum terram ipsi cadant, atq. aurum
 b leſtodiant.



Randverierung zur Vase des Marimus Tyrus von 1519, Holzschnitt.

(Stettin, Stadt. Kupferstichkabinett.)

erwachsen sind; aber die eine ist früh verweht, nur die andere hat ihre volle Frucht getragen.

Um die Zeitigung derselben hat der vortreffliche Holzschnneider sich das größte Verdienst erworben, der in den zwanziger Jahren mit Hans Holbein in Verbindung trat. Hans Lüpeltburger -- es wurde seiner oben bereits in Kürze gedacht -- scheint ebenfalls von Augsburg nach Basel gekommen zu sein und zwar gegen Ende des Jahres 1522.*) Von seinen Schnitten trägt ein großes Blatt, welches den Kampf von Bauern und nackten Männern in einem Walde darstellt, auf dem in Dresden befindlichen Exemplar Verje in der Schreibart des Augsburger Dialekts. Es ist eine Komposition des oberrheinischen Meisters N. H. Passav. F. Gr. III, Z. 112 ff.,



Io. Clemens. Hythlodæus. Tho. Merus. Pet. Aegid.

60. Aus der „Utopia“ des Thomas Merus. Holzschnitt von Hans Lüpeltburger.

welche auf andern Abdrücken außer dessen Monogramm die (auf dem Dresdener Exemplar fehlende) Bezeichnung HANS LEVCZELBURGER FORMSCHNEIDER 1.5.2.2. aufweist. Aus demselben Jahre stammt auch das mit H. L. F. Hans Lüpeltburger (Formschneider) bezeichnete Probedruckblatt mit drei vierlichen kleinen Alphabeten im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Von 1523 an ist der Meister in Basel nachweisbar. Seine Anfangsbuchstaben H. L. F. (Hans Lüpeltburger) ließ man auf dem Titelblatte der damals bei Thomas Wolf in Basel erschienenen deutschen Ausgabe des Neuen Testaments, zu welchem Hans Holbein die Zeichnung lieferte. Es folgten Holbeins berühmte Bilder zum Alten Testament und zum Totentanz, die köstlichen Alphabetfolgen und manches andere Blatt von gleicher Vollendung, vor allen der seltene Holzschnitt mit dem Ablasshandel Weltmann. Nr. 196. Von den Totentanzbildern trägt das Blatt mit der Herzogin Lüpeltburgers Monogramm R.

*) Passavant, F. Gr. III, Z. 112 ff.; Ed. Grö in Jahre's Jahrb. v. Kunstwissenschaft III 164 ff.; Weltmann, a. a. O. II, 193 ff.

Ein gleich verständnisvolles und feinfühliges Eingehen in die Absichten und in die Formen Sprache des Zeichners, wie es diese Blätter offenbaren, ist in der Geschichte des Holzschnittes kaum jemals wieder dagewesen. Um so beklagenswerter ist es, daß das Zusammenwirken der beiden Künstler nur von so kurzer Dauer war. Im September 1526 verließ Holbein Basel; mehrere Monate früher war Lützelburger aus dem Leben geschieden; bereits im Juni wird über die von ihm hinterlassenen Normen (Holzstöcke) gerichtlich entschieden. —

In den Holzschnitten aus Holbeins erster Jugendzeit herrscht der Geist der Renaissance. Sie sind erfüllt von den Ideen des Humanismus, ihr Stil zeugt von einem intimen Studium der italienischen Kunst, insbesondere des Mantegna, der auch auf Holbein als Maler nachhaltig wirkte. — Nun, mit den Holzschnittwerken seiner vorgezeichneten Jahre, betritt der Meister den Boden der Reformation. Fesselt uns in jenen sein leichtes Erfassen und zierliches Gestalten, so enthüllt er uns jetzt auch seine innere Welt, die Art seines Denkens und Empfindens.

Die Reformation, seit dem Reichstage zu Worms (1521) mächtig in der Ausdehnung begriffen, faßte durch das Auftreten des Desolampadius seit dem Dezember 1522 festen Fuß in Basel. Der Buchdrucker Gratander nahm den Apostel der neuen Lehre bei sich auf, zwei Verurs- und Gefinnungsgegnossen von ihm, Adam Petri und Thomas Wolff, beeilten sich, durch Nachdrucke von Luthers deutscher Übersetzung des Neuen Testaments dem Wirken des Reformators Vorschub zu leisten.* Für Petri zeichnete Holbein in zwei verschiedenen Formaten (1522 und 1523) das Titelblatt mit den großartigen Gestalten der Apostel Petrus und Paulus (Woltmann, Nr. 215 und 216) und stattete das Buch außerdem mit acht neuen Holzschnitten, den Gestalten der Evangelisten und vier Szenen aus der Apostelgeschichte aus (Woltmann, Nr. 154—191; Bögelin, S. 161—166). Für Wolff zeichnete er das oben erwähnte, mit Lützelburgers Zeichen veriebene Titelblatt der 1523 erschienenen Quartausgabe des Neuen Testaments, eine der figurenreichsten, für seine ganze Auffassungsweise bezeichnendsten Kompositionen (Woltmann, Nr. 213; Bögelin, S. 167, Nr. 2) und lieferte zu den Textillustrationen außerdem seine einundzwanzig Bilder zur Offenbarung Johannis, welche bereits in der Oktavausgabe des Wolffschen Nachdruckes enthalten sind (Woltmann, Nr. 150—170; Bögelin, S. 166, Nr. 1 ff.). Das Titelblatt offenbart durch seinen Gedankengang Holbeins intimes Verständnis für den Geist der neuen Lehre; es folgt genau den Andeutungen der heiligen Schrift und bringt deren Geschichten klar und durchsichtig dem Volke vor Augen. Oben sehen wir die Weihe des Erlösers zu seinem Werk durch die Taufe im Jordan; daran reihen sich die Schilderungen der siegreichen Macht seiner Lehre: die Bekehrung Sauls, der

*) Von Luthers Bibel erschien 1522 zuerst das „Neue Testament“ und zwar in zwei Folio-Ausgaben, welche man die September- und die Dezember-Bibel nennt. Vergl. über das Verhältnis der Baseler Nachdrucke und ihrer Illustrationen zu der Lutherschen Übersetzung insbesondere G. W. Panzer, Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung Dr. Martin Luthers, mit Zusätzen, Nürnberg 1783 und 1791, sowie die Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins d. J. von E. Bögelin im Repertor. f. Kunstwiss. II, 162 ff., durch welche nicht nur Passavant's, sondern auch Woltmann's Angaben wesentliche Berichtigungen erfahren haben.

hat diese Verbindung gelöst und Holbein hält sich sowohl in dieser Hinsicht als auch in der Anordnung und Zeichnung des Bildes im allgemeinen an die Luthersche Vorlage. Nur kommt bei ihm „durch das Freistehen des Hellsens und der beiden Figuren auf denselben und durch die prachtvolle Perspektive der Landschaft eine ganz neue Wirkung in die Scene“ (Bögelin). Daß dem Künstler bei der Komposition dieser Landschaft Luzern mit seiner gekrümmten und überdachten Kapellenbrücke, der Zisterfische, den Müßegg- und Wassertürmen vorzuebte, hat schon Wolfmann richtig hervor-gehoben.

Wir dürfen aus Holbeins Zeichnungen zur Apokalypse vor Ende 1522 fertig deuten. Im Jahre 1523 begann er seine Illustrationsstätigkeit für das Alte Testament, welcher ein Hauptwerk der Baseler Epoche des Meisters, die berühmte Folge der „Icones“ für die Gebrüder Tresselt in Lyon, zu verdanken ist. Die südfranzösische Handelsstadt pflegte mit Deutschland und der Schweiz damals den rührigsten Verkehr; namentlich zwischen den dortigen Buchdruckern und ihren Baseler Geschäftsfreunden bestanden seit Jahrzehnten innige Beziehungen. So lag der Gedanke für den Künstler ebenso nahe, sich bei den Lyoner Buchdruckern Arbeit zu suchen, wie sich anderseits die dortigen Unternehmer an keine vertrauenswürdigere Persönlichkeit wenden konnten als an Holbein. Dieser war inzwischen von den Baseler Druckern Thom. Wölff und Adam Petri gleich nach Erscheinen von Luthers Altem Testament (1523) mit der Bearbeitung der Illustrationen ihrer Nachdrucke desselben beauftragt worden. Der Wölffsche Nachdruck des ersten Teils, der „Fünf Bücher Moses,“ enthält elf Blätter von seiner Hand, welche freilich nichts als einfache Nachbildungen der Wittenberger Holzschnitte sind, aber in der Kraft der Charakteristik, in der Feinheit und Sicherheit der Zeichnung alles architektonischen und landschaftlichen Details unverkennbar Holbeins persönliches Gepräge tragen. Für den zweiten und dritten Teil, den Petri nachdruckte, zeichnete der Meister fünf Blätter und zwar vier davon nach Vorlagen der Augsburger Bibel des H. Schönsperger, eines (das Passahmahl, Wolfmann Nr. 173) als völlig neue Komposition. Von der Lieferung weiterer Illustrationen zu dieser Ausgabe scheint nun Holbein durch den großen Auftrag des Hauses Tresselt in Lyon abgehalten worden zu sein, welcher gleichfalls 1523 an ihn herantrat. Hierbei handelte es sich um eine neue Holzschnittausgabe der von der katholischen Kirche sanktionierten lateinischen Bibel, der sogen. Vulgata. Es ist sehr merkwürdig, aber nach den Untersuchungen von Hiss und Bögelin (a. a. O. S. 312—337) ganz unzweifelhaft, daß der Künstler auch bei der Durchführung dieser Aufgabe nur in verhältnismäßig wenig Fällen frei schöpferisch zu Werk gegangen ist, in der Regel sich mehr oder minder streng an ältere Muster angeschlossen hat: ein Verfahren, das ja dem seit dem 15. Jahrhundert allgemein verbreiteten Gebrauch entsprach*) und dem Zeichner offenbar in diesem Falle, wie in den früher besprochenen, durch die Auftraggeber vorgeschrieben wurde. Die Muster wurden ihm geboten in der venetianischen Ausgabe der Vulgata von 1511 und in den auf dieser basierenden Lyoner Editionen, welche von 1512—1517 die venetianischen Holzschnitte genau wiederholten**), seit der auf

*) Vergl. H. Luther, Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München, Guttler. 1883. Einleitung.

**) Über den Einfluß der venetianischen Buchillustration vom Ende des 15. Jahrhunderts auf die deutschen Meister s. Fr. Lippmann, Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamm. V, 19 ff.

sloffen Ant. Koburgers in Lyon gedruckten Ausgabe von 1518 aber eine Bereicherung durch mehrere Blätter von deutscher Hand zeigen. Holbein hat seine Vorbilder und Motive aus verschiedenen dieser Editionen der Vulgata gewählt und von den 92 Bildern ihres Cyclus 69 teils genau kopiert, teils mehr oder weniger frei reproduziert, in neun Fällen das Thema geändert, acht Bilder der Vulgata weggelassen und dafür elf ganz neue aus eigener Erfindung hinzugefügt. Diese elf eigentlichen Bereicherungen des Holbeinwerkes tragen in Wolmanns Verzeichnis die Nrn. 13, 21, 31, 39, 40, 43, 45, 58, 59, 87 und 88. Wir teilen das erste und das letzte Blatt der Reihe in Abbildung mit. Bevor zur künstlerischen Würdigung des Ganzen geschritten werden kann, sind zunächst noch einige Bemerkungen über die xylographische Ausführung und den Trud der Illustrationen erforderlich. Der Schnitt derselben rührt nur zum Teil von H. Lützelburger her; mehrere, z. B. die Nrn. 63 und 85, verraten eine viel geringere Hand. Der Tod des Meisters hat offenbar die Arbeit unterbrochen. Auch in zeichnerischer Hinsicht fallen zwei Blätter durch ihren entschieden fremdartigen Charakter aus der Folge heraus, die Nrn. 86 und 90, welche nach Holbeins Fortgang von Basel dort hinzugefügt worden sind. Als Christ. Froschauer im Mai 1531 seine Ausgabe der Bibelüberlegung vollendete, muß die ganze Folge, von welcher er 71 Blätter formte oder benutzte, bereits fertig gewesen sein. Zur vollständigen Herausgabe durch die Gebrüder Trechsel in Lyon, die Besteller der Holzschnitte, kam es jedoch erst im Jahre 1538, und zwar gleichzeitig als ganze Bibel und als Separatansgabe der Holzschnitte mit kurzem lateinischem Text.*



61. Der Engel zeigt dem Johannes das Reich Gottes.
Schnitt von Hans W.

*) Biblia Vtriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem etc. Lugduni apud Hugonem a porta M. D. XXXVIII. Am Edition: Exendebant Melchior et Gaspard Trechsel Frates 1538. — Titel der Separatansgabe: Historiarum veteris Instrumenti Tomus XLVIII.

Zunfzehn Jahre waren seit dem Beginne der Arbeit verfloßen; aus dem jungen Illustrationszeichner für fremde und einheimische Verleger war ein hochberühmter Mann, der Hofmaler des Königs von England geworden; das Einleitungsgebieth, mit welchem die Bilder zum Alten Testamente beim Publikum eingeführt wurden, feiert Holbein als den siegreichen Rivalen eines Jenzis, Parrhasius und Apelles. Und in der That, obwohl sich der Meister weder stofflich noch künstlerisch der Bibelbilder als seines ganz selbständigen Eigentums rühmen kann, es bleibt ihm doch das unsterbliche Verdienst, aus den heiligen Büchern des Judentums den echt menschlichen Inhalt herausgeführt und ihn durch die schlichte Sprache seiner Kunst zum Gemeingut der Welt gemacht zu haben. Was Dürer für das Neue Testament gethan, schuf Holbein für das Alte. „So ergänzen die beiden Meister einander und haben zusammen die ganze Bibel illustriert“ (Woltmann). Hat



62. Pharaos Untergang. Holzschnitt von H. Holbein.

Holbein auch nicht durchweg die Art der Darstellung und Inszenierung erfunden, wie sein begeisterter Biograph meinte, so wurden doch durch ihn die von der Tradition ererbten biblischen Typen erst zum idealen Abschluße gebracht. Der Grundton, den er anschlägt, ist nicht der einer erhabenen Poesie, sondern der des vollstümlichen

Erzählers. Phantastische Vorstellungen, wie die Visionen der Propheten, gelangen ihm weniger: Ezechiels Tempel ist ein ziemlich nüchternes Architekturbild aus der Vogelperspektive und die vier Ungeheuer des Daniel sind ganz danach geschaffen, um Kinder zu schrecken. Ergreifend schön sind hingegen alle Vorgänge von einfach gemüthlichem Charakter dargestellt; da tritt Holbeins tiefes Eindringen in den menschlichen Kern der biblischen Erzählung zu Tage; da wirkt er, wie Dürer, völlig im Geiste der Reformatoren. Eine Anzahl der herrlichsten Blätter enthalten nur eine geringe Anzahl von Figuren; mit den einfachsten Mitteln erzielt der Meister die größte Wirkung. Wir nennen Jakob und Rebekka am Bette des sterbenden Vaters, Abrahams Opfer, Pharaos Traum, das liebliche Idyll mit Boas und Ruth, die rührende Gestalt von Samuels Mutter Hanna, den im innigen Gebete zu Gott um Weisheit stehenden Salomo. Aber bisweilen zwingt der Stoff den Künstler auch zur Entwicklung figurenreicher Massen,

expressae. Una cum brevi, sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione. Lugduni sub seuto Coloniensi. M. D. XXXVIII. Am Schluß: Exendebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres: M. D. XXXVIII. — Neueste Nachbildung: Reproduktion der Separat-Ausgabe in O. Sirtchs Liebhaber Bibliothek alter Illustratoren. IX. Bändchen. München 1884.

und diese gelingt ihm mit gleichem Erfolge. Den glänzenden Belshazzar bietet uns von uns (Abb. 62) reproduzierte Blatt mit Pharaos Untergang im roten Meer, welche eine der bewundernswertesten Leistungen der vulkanischen Zeichner. Zu Fuß und zu Roß, mit den Herden voran, wendet sich rasch am Ufer entlang die Herde zu; unmittelbar hinter den letzten Männern rücken die Löwen heran, in denen der König und sein Troß verzweifelt mit dem Tode ringen. Die landschaftliche Scenerie macht, wie hier, so auf zahlreichen anderen Bildern einen herrlichen Eindruck. Unser zweites Beispiel, der betende Jonas von Rime (Abb. 63), ferner das köstliche Bild der aus der Gefangenschaft heimkehrenden Juden, endlich die weite Araberlandschaft mit dem Heuwagen, dem Schütter im Storn und der Weinlese im B. oder endlich auf der Scene mit Moies und dem Herrn am Sinai können als die besten Beispiele dafür gelten. In der letzteren Darstellung drückt die Landschaft geradezu das Grundmotiv des Ganzen aus. Denn in den Geboten, welche der ewige Vater dem Moies erteilt, heißt es: „Wenn du dein Land einerseits, sollst du es nicht an den Enden umher abschneiden, auch nicht alles genau anjammeln. Also auch sollst du deinen Weinberg



63. Jonas von Rime. (Nachdruck aus dem B. v. 1874.)

nicht genau lesen, noch die abgefallenen Beeren auflesen, sondern den Armen und Fremdlingen sollst du es lassen.“ Wie Holbein hier sein Bild des geliebten Landes einfach aus der Umgebung eines freundlichen Schweizerdorfes schöpft, so kehrt er die biblischen Vorgänge auch durchweg in das Gewand seiner Zeit und des umgebenden Volkes. Aber er fällt gleichwohl nie aus dem historischen in den ungenrebhaften Stil. Im Kostüm wie im Gerat und in der Behandlung der Landschaft herrscht eine patriarchalische Einfachheit, wie sie den Umständen der Menschen angemessen ist. Die Gestalten haben die für Holbein bezeichnende schwere Proportionen mit gedrungenem Körperbau und oft etwas großen Köpfen. Ihre Bewegungen sind von drahtlicher Lebendigkeit; die nicht mißzuverstehende Klarheit im Ausdruck der Szenen bildet den Hauptvorzug sämtlicher Schilderungen. Der Zeichner bedient sich von feinen Umrissen und der einfachen Schraffierung; aber er erreicht mit diesen bescheidenen Mitteln die reichsten Abstufungen von Schatten und Licht, von Klarheit und Dunkelheit. Bewundernswürdig ist es, wie nicht selten die den Hauptvorgang begleitenden Szenen durch ganz winzige Figuren im Hintergrunde dargestellt sind und zwar mit der größten Bestimmtheit der Formen und Bewegungen. Abrahams Treue, Isaks

n. a. m.). Man möchte denken, daß diese Wunderwerke der Kleinkunst mit dem Stift, nicht mit der Feder auf den Stock gezeichnet seien. Doch fehlt uns darüber die sichere Entscheidung. Die Technik des Holzschnegers erweist sich in den von Lützelburger herührenden Platten der Kunst des Zeichners vollkommen ebenbürtig, ja bisweilen sogar überlegen, so daß wir manche der Blätter fast noch mehr bewundern wegen der darin betundenen xulographischen Geschicklichkeit als wegen der Genialität ihrer Erfindung.

Auf gleicher Höhe, technisch wie künstlerisch, steht der mit den Bibelbildern gleichzeitig entstandene und von den Gebrüdern Trechsel in Lyon gleichfalls 1535 herausgegebene „Totentanz.“ Und man kann ihn insofern als den Gipfelpunkt von Holbeins Holzschnittwerk bezeichnen, als hier kein fremdes Element die Einheit der Gesamtwirkung stört, sondern alles in Erfindung, Zeichnung und Schnitt von gleichmäßiger Vollkommenheit ist. Keines seiner Werke ist seinem geistigen Gehalte nach vollständlicher als dieses; für kein zweites boten ihm die Kunst und die Poesie der vorausgegangenen Jahrhunderte mehr Vorarbeiten und Anhaltspunkte dar*); in keinem anderen zeigt sich gleichwohl sein Genius freier und schöpferischer als hier; er hat in seinen Todesbildern die geistige Arbeit von Jahrhunderten zum künstlerischen Abschlusse gebracht.

Es ist der dem Menschen sich stets aufdrängende Gedanke von der Vergänglichkeit des Irdischen, von der Allgewalt des immer nahen Todes, der hier in bildlicher Gestalt uns vor Augen tritt. Wiederholt sind wir bereits in den Holzschnittwerken und Kupferstichen des 15. und 16. Jahrhunderts, n. a. bei Wolgemuth und A. Dürer, auf ähnliche Bilder gestoßen. Basel besaß in dem Totentanzbilde des Klosters Klingenthal und in einem zweiten verwandten Werke, dem Bilde neben der Predigerkirche, zwei solche Darstellungen aus den vorausgegangenen beiden Jahrhunderten, und das letztere stand dem Künstler stets vor Augen, es hat seine Phantasie beschäftigt, in einigen Motiven sogar direkt beeinflußt. Eckt nordisch ist der Gedanke, den Triumph des Todes über alles Lebendige als ein großes Fest aufzufassen, bei dem die Gestalten aus dem Weinhanse zum Tanz anspielen. So entstand die Vorstellung vom „Totentanz“, der französischen „danse macabre.“ als das schauerliche Gegenbild aller Festfreude und Lebenslust, ein Gemisch von schneidigem Hohn und vollstündlich derbem Humor. Paar an Paar, oft vier- undzwanzig und darüber, aus allen Ständen, hoch und niedrig, alt und jung, schlingen den Reigen, begleitet von dem schrillen Pfeifton und dem Trommelschlag des Totengerippes.

Holbein giebt uns in der ursprünglichen Fassung seines Totentanzes vierzig solcher Bilder. Sie liegen noch in Gestalt von Probedrucken vor, von denen fünf vollständige Exemplare (in Basel, Berlin, Marksrube, London und Paris) erhalten sind. Ihre Entstehungszeit ist um 1524—1525 anzusetzen. Die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege, die damals auch an die Thore Basels pochten, spricht deutlich aus ihnen, wie Wolmann richtig erkannt hat. In der Lyoner Ausgabe von 1535 ist die Zahl um einen Holzschnitt vermehrt, die Reihenfolge verändert, jedem Blatt oben eine Bibelstelle, unten ein französischer Vers von Gilles Corozet beigelegt; während die Probedrucke eine schöne schwarze Farbe haben, ist der Druck dieser ersten Buchausgabe zart grau, dabei jedoch von der höchsten Klarheit und

*) Z. die Literatur bei Wolmann, a. a. C. II, 241.

Grabe zu, ihm auf dem Hackbrett die Todesmelodie vorklimpernd; entsetzt erhebt sich von ihrem Lager die Herzogin, vor sich den Tod erblickend mit seinem Genossen, der zu ihrem Ende die Geige spielt; als Helfer bei der schweren Arbeit erscheint der Knochenmann dem Bauer am Pfluge und treibt sein Gespann dem fernen Dorfe zu, über dem die Abendsonne ihre Strahlen ausbreitet (Abb. 64). Einen versöhnenden Klang bringt das vorletzte Bild mit der Darstellung des Erlösers auf der Weltkugel, zu welchem die Auferstandenen in seliger Erwartung emporblicken. Das Finale bildet „Des Todes Zeichen“, wie die mittelhochdeutschen Dichter sagen, das Wappen des Todes mit grinsendem Schädel und der Sanduhr als Helmzier, links und rechts Mann und Frau in reicher bürgerlicher Tracht, in einigen Zügen an Holbein selbst und seine Gattin erinnernd. „Memorare novissima“ („Gedenk das End“) lautet



64. Der Ackermann. Holzschnitt aus
H. Holbeins „Totentanz“.

die Überschrift. — Ein bei allem Ernst echt menschlicher Zug durchdringt das Ganze. Nicht weltferne Transzendenz, nicht wirre Phantastik oder mystischer Tiefsinn geben dem Werke sein Gepräge. Ein scharfer, lebens- und weltkundiger Geist waltet darin; Humor und Satire gesellen sich dazu und reißen dem Wahn, der Lüge, dem trügerischen Schein die Masken ab. Holbeins „Totentanz“ ist keine religiöse Schöpfung im strengen oder vollends im kirchlichen Sinne; aber es lebt in ihm eine tief sittliche Grundanschauung, welche mahnend und länternd auf das Volksgemüt wirken mußte. Trat es auch im katholischen Frankreich zuerst aus Licht und wendet sich der Urheber der französischen Vorrede auch mit seiner Widmung an die Abtissin eines dortigen Nonnenklosters, so bleibt es doch ewig ein echtes Kind des Reformations-

zeitalters und ein klassisches Denkmal deutscher Kunst.

Den Bibelbildern und dem Totentanz gehen zwei Folgen von Initialen zur Seite, welche dieselben Gedankenreihen in geistvollen Variationen wiederholen: das Alphabet mit den Bildern des Alten Testaments (Woltmann, Nr. 25) und das Todesalphabet (ebenda, Nr. 252). Namentlich die letzteren erheben sich in der Kraft des Ausdrucks und der Lebendigkeit der Schilderung womöglich noch über das Niveau der größeren Kompositionen und leisten in geschickter Benutzung des winzigen Raumes das Unglaublichste. Sogar die figurenreiche Darstellung des Weltgerichts fügt sich als Zierbild des letzten Buchstabens im Alphabet scheinbar ganz zwanglos in die nur 2 1/2 Centimeter im Quadrat messende Bildfläche ein. Die xylographische Ausführung dieser berühmten Initialen ist gleichfalls das Werk Hans Lützelburgers.

Auch einige der schönsten Einzelblätter entstammen der nämlichen Zeit und Meisterhand. So vor allem die prächtige Titelseinfassung für Bugenhagens Kommentar der Psalmen (v. J. 1524) mit ihren flott und breit gezeichneten Schnörkeln (Woltmann, Nr. 212). Sodann der Buchtitel mit der „Speijung der Viertausend“, ein

Wunderwert der Kleinheit mit einer unabsehbaren Menge lebhaft bewegter Figuren (ebendaf. Nr. 211). Ferner das großartige Blatt mit dem unter dem Kreuz am Boden sinkenden Christus, das uns nur in einem einzigen Druck des Hof-Druckers Minimus erhalten ist (ebendaf. Nr. 193). Endlich die beiden gegen Wilsbraut und Alerise gerichteten seltenen Holzschnitte: „Christus und das wahre Licht“ und „Der Ablasshandel“ (ebendaf. Nr. 195 und 196; verkleinert nachgebildet Bd. I, S. 237 und 238). Sie sind besonders wichtig als Zeugnisse für Holbeins Verhältnis zur Reformation. Es ist möglich, daß das berühmte große Blatt mit Erasmus im Gehäule („Erasmus Roterdamus in ein Haus“) gleichfalls in die erste Baseler Druck-Ersteinstattung fällt (ebendaf. Nr. 206; abgebildet nach dem Originalstock Bd. I, S. 357). Wir haben da den berühmten Humanisten unter einem reichverzerrten Pfeilerbau stehend, mit 24 Rechten auf den römischen Grenzgott Terminus, sein Zinnbild, gestützt. Stammt das Blatt aus dieser frühen Zeit, so würde es auch von Lüpeltburger geschnitten sein können, dessen es in jedem Betracht würdig ist. Für den allerdings bedeutend weiter geschnittenen Stil der Enamantel, in welchem Rumbold eine französische Hand erblickte, bleibt die völlig befriedigende Erklärung noch ausstehend.

Was Holbein während seines Aufenthaltes in England schuf, hat zu dem Ruhme seines Baseler Holzschnittwerkes nur wenig hinzugefügt und in keinem Punkte die Leistungen seiner Jugendjahre übertroffen. Er geht fast gänzlich auf in der Bildermalerei; nebenher laufen köstliche Entwürfe für Kunsthandwerker. Aber ganz unfindbar für den Holzschnitt bleiben seine späteren Jahre trotzdem keineswegs. Die erste vollständige englische Übersetzung der Heiligen Schrift, Coverdales Bibel von 1535, ist mit einer Titelseitenzeichnung von Holbein geschmückt. Der Stil und die Anordnung der kleinen Szenen, unten durch den thronenden Heinrich VIII. unterbrochen, erinnern lebhaft an Holbeins Kompositionen aus der frühen Baseler Zeit (Woltmann, Nr. 237, mit Abbildung auf dem Widmungsblatte des I. Bandes.) Der Holzschnitt ist das Werk eines Schweizer Xylographen; auch der Druck wurde dort bei Christoph Freisinger in Zürich besorgt. Dasselbe gilt von dem noch schöneren Büchertitel mit Christus Auferstehung, der uns in einem Probedruck des Münchener Cabinets erhalten ist (ebend. Nr. 248). Von englischen, noch wenig geschnittenen Holzschnittern truben dagegen die drei kleinen Blättchen her, welche Holbein zu den Illustrationen von Crammers Katechismus beigesteuert (ebend. Nr. 197—199). Man kann sie nur als geistreiche, noch hingeworfene Skizzen hinnehmen. Auch das kleine reformatorische Flugblatt mit Christus als gutem Hirten, der Proffkopfi des Sir Thomas Wyatt, das reizend erfindene Buchendesignet des Meinhold Wolfe (Woltmann I, S. 100 ff.) gehören in die gleiche Kategorie. Das xylographische Hauptwerk aus Holbeins englischer Epoche ist der große Christus im Hals Chronik, deren erste Ausgabe 1548 erschien. Dafür hat wieder ein Baseler Xylograph, der Meister L. F. eintreten müssen, dessen Monogram am Zettel der Umrahmung steht.*) Die Komposition erinnert in der Anordnung und Verzierung an den „Erasmus im Gehäule“. Die Hauptdarstellung zeigt den heiligen Heinrich VIII. Rat haltend in einem reich geschmückten Renaissancemagazin, mit weit gespreizten Beinen auf einem prächtigen Throne sitzend, umgeben von seinen Räten. Die rechts

*) Vergl. H. Woltmann, a. a. O. I, S. 111 und Regeln Nr. 14 A.

einander zuhastern, teils aufmerksam zuhören oder in Nachdenken versunken sind. Das Blatt zeigt in der charakteristisch aufgefaßten Gestalt des Königs, in den ausdrucksvollen Köpfen und Gesten seiner Umgebung und in den meisterhaft gezeichneten Details aller Nebensachen den Künstler auf der Höhe seiner Kraft. — Die Thätigkeit Holbeins für die englische Buchillustration ging an den dortigen Xylographen nicht spurlos vorüber. Wir beobachten zu seinen Lebzeiten einen kurzen Aufschwung. Aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war derselbe schon vorbei. Erst die neueste Zeit hat bekanntlich den national-englischen Holzschnitt zur Blüte gebracht.

4. Andere schweizerische, rheinische und süddeutsche Künstler.

a. Urs Graf und seine Landsleute.

Als Holbeins Gestirn am Kunsthimmel Basels aufging, standen an demselben zahlreiche kleinere Lichter, denen an dem Glanze der schweizerischen Holzschnittechne und Buchillustration ihr bescheidener Anteil gebührt. Auch die Geschichte des Kupferstichs erfährt aus diesem Kreise ihre Bereicherung.

Die namhafteste einheimische Persönlichkeit des Baseler Künstlerkreises vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ist der Goldschmied, Münzstempelgraveur und Formschneider Urs Graf aus Solothurn (ca. 1457 — ca. 1529). Er stand 1507 in Zürich bei einem Goldschmied Leonhard Tüßlin in Arbeit und scheint sich einige Jahre später in Basel niedergelassen zu haben, wo wir ihn seit 1509 für dortige Buchdrucker thätig finden.*) 1511 verehelicht er sich und wird ein Jahr später Baseler Bürger. Aber zum ruhigen, ehrsüchtigen Leben scheint seine Natur wenig geeignet gewesen zu sein. Wiederholt geht aus den Gerichtsprotokollen der Stadt hervor, daß er in allerhand unsaubere Handel verwickelt war; vor allem scheint er dem Raufen und Meislaufen sehr zugethan gewesen zu sein: sein Name findet sich auf der Liste der Bürger, welche gegen der Ratsherren Verbot 1515 mit dem schweizerischen Heere gegen Franz I. zu Felde zogen und an der mörderischen Schlacht von Marignano Teil nahmen. Ein wilder, frivolster Zug geht denn auch durch seine Kunst, und mit ebenso viel Sachkenntnis wie Behagen schildert er durch Pinsel, Stift und Feder das wüste Treiben und Gebaren der Landsknechte mit ihrem Gefolge von Liederlichen Dirnen und Tröfzbuben. Er ist einer der ersten, welcher die Tracht und Bewaffnung der wilden Kriegersgeßellen mit den breiten bärtigen Gesichtern, dem phantastisch geschlitzten Kostüm, dem langen Spieß und mächtigen Zweihänder, in derb charakteristischer Weise dargestellt hat. Daß Urs Graf auch für die Rehrseite dieser lärmenden Welt ein offenes Auge hatte, mag der in unserer Tafel reproduzierte Holzschnitt „Der Tod und die Landsknechte“ (Hs., Nr. 280: Der lauernde Tod) veranschaulichen. Im Vordergrund stehen zwei der üppigen Gestalten in ihrer vollen Pracht; daneben im

*. Ed. Hs. in Haumanns Archiv XI, 81 ff. und insbesondere in Zahns Jahrb. f. Kunstwiss. V, 257 ff. und VI, 115.



Der Tod und die Landsknechte. Holzschnitt von Hans Giar
 Berlin Königl. Kupferstich-Kabinett

Graf sitzt eine Schöne mit ihrem Händchen. Darüber hat in den Zweigen eines dünnen Baumes Kreind Hein sich niedergelassen und zeigt grinsend auf das Stundenglas mit dem Naben, das er mit der Linken hält. Am Baumstamme sehen wir das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1524. Im Hintergrunde dehnt sich eine liebliche Landschaft mit See, Gebirg und zahlreichen Baulichkeiten aus. Tiefe Landschaften, meist von ausgesprochen schweizerischem Charakter, nicht selten mit gewissen Anklängen an Türier, bilden einen besonderen Reiz der Blätter Urs Grafs. Außer dem Nürnberger Meister, dessen „Maria auf der Reienbank“ (B. 31) er in Kupferstich kopierte, hat in jungen Jahren besonders Martin Schongauer mächtig auf ihn eingewirkt. Sein Stecherwerk weist mehrere Nachbildungen von Blättern des Hofmarer Meisters auf. Auch in seinen frühen Holzschnitten ist dessen Einfluß zu spüren, z. B. in der für Knoblauch in Straßburg gezeichneten „Kösten“, welche überhaupt für die Studienzeit und für das allmähliche Heranwachsen der Kraft Urs Grafs von Interesse ist. Eines der fünf und zwanzig Blätter dieser Folge hat sich als von dem Meister Johann Wechtlin von Straßburg gezeichnet erwiesen. Die Ausführung der übrigen fällt in die Jahre 1503—1506. Um diese Zeit pflegt Urs Graf seine Werke mit den getrennten Initialen seines Namens: VG VG VG zu bezeichnen. Später treten dafür die verschiedenen Formen des verschlungenen Monogramms ein, bisweilen unter Hinzufügung der Vorabdrucke um den Kupferstecher anzudeuten:



Aus der großen Menge der Werke Urs Grafs, welche an Zichen, Nieten, Einzelholzschnitten und Buchillustrationen, nebst Titeln und Initialen, gegen 100 Nummern umfassen, sei zunächst noch die Folge von vierzehn Holzschnitten zu den berühmten Berner Jezerhändeln hervorgehoben. Der Meister schildert in drastischer Weise den frechen Mönchsbetrug mit dem Bruder Hans Jezer, aus dem die Töbren des Berner Dominikanerklosters einen neuen Heiligen machen wollten, und illustriert alle Phasen des Prozesses, den man gegen die Urheber anstrebte, bis zu deren Nammentod auf dem Scheiterhaufen mit grausamer Naturwahrheit. — Unter den Baseler Druckern, für welche Graf thätig war, begegnen uns natürlich die Namen aus Holbeins Kreis wieder. 1509 zeichnet er für Adam Petri fünf und neunzig kleine Holzschnitte zu der Postille (Predigtsammlung) des Gualtiermus und erwirkt 1511 für denselben Verleger die sechzehn vortrefflich gezeichneten Blätter zum Leben des heil. Berns „Zant Balten“. Amerbach, Petri und Froben gemeinsam geben in demselben Jahre die Konstitutionen und Dekretalen der Päpste Clemens V., Bonifaz VIII. und Gregor IX. heraus. Dafür zeichnet Graf einen großen Titelholzschnitt mit der Gestalt des thronenden Papstes (der in den drei Büchern nur den Namen wechselt), eine seiner gelungensten Kompositionen. Auch für die bei Petri 1519 und 1520 erschienenen Predigten Luthers hat er einige Blätter geliefert, und in den letzten Lebensjahren auch mit Straßburger Druckern Verbindungen angeknüpft. Das Ornamentale in den Buchverzierungen Urs Grafs zeigt, wie groß der durch Holbein herbeigeführte Fortschritt war: es ist ohne jeden Reiz und jede Reinheit, ein aufserliches Nachahmen aufgegriffener Formen. Der Künstler scheint den Mangel seiner Phantasie durch

Arbeits haben verdecken zu wollen. Manche seiner Titelbordüren und Zierleisten sind von so eamlicher Nacltheit der Erfindung, daß wir uns nicht genug wundern können über die Harmlosigkeit, mit welcher man damals derartige Bilder auf Büchern des ernstesten gelehrten Inhalts dem Publikum zu bieten, ja selbst dem Papste zu dedicieren wagte. Als ein Beispiel für viele diene die Titelleinfassung von 1519 mit Erasmus und Thise, dem Urteil des Paris, dem Panberer Virgil u. a. (Butsch, Bücherornamentik, Taf. 99).

Ein Meister von verwandter, aber höherer Bildung und Geschmacksrichtung ist Nikolaus Manuel Dentich von Bern (c. 1484—1530). Er zeigt sich als Dichter und Künstler wie als Staatsmann und Krieger vielgewandt, nahm regen Anteil an dem geistigen Leben seiner Vaterstadt, gehörte zu den Stützen der schweizerischen Reformation.* Seine Denkungsweise war ernster, seine Empfindung feiner als die seines derben Baseler Zeitgenossen. Aber in der Stoffwahl und Behandlung ihrer Bilder und Zeichnungen waltet ein gemeinsamer Zug. Über Nik. Manuels Zeichnungen, von denen besonders viele für Glasgemälde bestimmt waren, bietet das Baseler Museum den reichsten Überblick. Auch er schließt sich an Dürer an und erfaßt später Einwirkungen von Hans Baldung, besonders von dessen Hellbuntelschnitten. Besonders tief sind jedoch alle diese Anregungen nicht gegangen. Die zehn Holzschnitte, die wir ihm mit Sicherheit zuschreiben dürfen (B. VIII, 465 ff.), stellen die Kugen und die thörichten Jungfrauen dar und fallen sämtlich in das Jahr 1518. Wir geben davon (Abb. 65) ein Beispiel, das außer dem Datum auch das charakteristische Monogramm des Künstlers zeigt. Die Damenwelt, die uns Manuel hier schildert, besonders in den fünf Blättern der „thörichten“ Jungfrauen, — die unfrige ist die zweite aus der Reihe der „Kugen“ — trägt in Kostüm und Haltung völlig das Gepräge der Zeit. Bald glauben wir eine vornehme Dame in der reichen Berner oder Baseler Modetracht, häufiger aber noch eine jener lockeren Kurtisane oder Marktentendinnen vor uns zu haben, welche den eidgenössischen Kriegern das Lagerleben versüßten. Auch hier, wie auf den Blättern des Urs Graf, haben die landschaftlichen Hintergründe mit Schweizer oder Schwarzwälder Motiven einen ganz besonderen Reiz. Die technische Ausführung der Holzschnitte ist vortrefflich. In späteren Jahren hat Nikolaus Manuel auch mehrfach zu seinen satirischen Dichtungen die Titel gezeichnet und zwei dieser Entwürfe sind uns erhalten. Was Passavant (P. = Gr. III, 134) ihm an Buchvignetten und Bordüren sonst noch zuschreiben will, ist von zweifelhafter Provenienz.

Nikolaus Manuel hatte drei Söhne und drei Töchter. Einer der Söhne, Hans Rudolf Manuel, folgte der künstlerischen Laufbahn seines Vaters und lieferte gleichfalls zahlreiche Zeichnungen für Glasgemälde und Holzschnitte, welche dem Stile der Kompositionen des Vaters äußerlich nahe kommen, aber an Genialität weit hinter ihnen zurückstehen. Der größte von ihm gezeichnete Holzschnitt stellt in sechs Blättern (zusammen 116 × 46 cm groß) die Schlacht von Sempach dar (Baseler Sammlung). Mehrere kleinere Blätter geben Einzelgestalten von Eidgenossen in kriegerischer Tracht.

* Nikolaus Manuel Dentich als Künstler. Von Dr. Berthold Haendke. Frauenfeld 1889; *Ed. Soc., Gaz. de Beaux-Arts*, 1890, Oct. p. 314 ff., wo auch die ältere Literatur über den Meister ihre Würdigung findet.



65. Eine der klugen Jungfrauen. Holzschnitt von Nikolaus Manuel

Auch ein Teil der Illustrationen von Sebastian Münsters Kosmographie rührt von Hans Rudolf Manuel her. Die Holzschnitte tragen fein aus den Anfangsbuchstaben H. R. M. D. zusammengefügtes Monogramm. *)

Hans Leu von Zürich ist neuerdings für eine Anzahl von Holzschnitten in Anspruch genommen worden, welche das Zeichen H. L. tragen und zum Teil früher dem Türier zugeschrieben wurden. **) Hans Fries von Freiburg und die übrigen tüchtigen schweizerischen Maler dieser Epoche sind bisher als Kupferstecher und Holzschnittzeichner nicht nachgewiesen; auch über manchem der gleichzeitigen Monogrammisten, z. B. über den Meistern **N H F** und **V** (B. VII. 547 ff., Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elßaß, S. 272 und Muther a. a. O. S. 267), liegt noch völliges Dunkel. In der Buchillustration wirkten bis gegen die Mitte des Jahrhunderts die Holbeinschen Traditionen fort. Seine Holzschnitte werden immer von neuem reproduziert, von namhaften Schülern nachgezeichnet und umgebildet.

b. Der Straßburger Holzschnitt bis auf Johann Wechtlin.

Wir haben bereits am Schlusse des ersten Abschnitts dieser Darstellung der Straßburger Buchillustration in Kürze gedacht. Hier muß nun etwas eingehender davon gehandelt werden, weil mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts auch dort künstlerische Persönlichkeiten von selbständiger Kraft in die Entwicklung eingreifen.

Die Geschichte der deutschen Kunst im Elßaß steht in altem, innigem Verbande mit der schweizerischen und der schwäbischen Schule. Straßburg und Basel arbeiteten gemeinsam an dem Fortschritte des geistigen Lebens der Nation; der Humanismus fand hier wie dort den günstigsten Boden; die jüngeren Vertreter desselben werden nach Luthers Auftreten die entschiedensten Anhänger der Reformation. Das alles drängt zur Entwicklung des Buchdrucks und fördert zugleich die gedruckte Illustration. Wir lernten Sebastian Brant in seinem Wirken für das illustrierte Buch in Basel und Straßburg kennen. An ihn reiht sich Johann Geiler von Kaisersberg, der berühmte Prediger am Straßburger Münster, der für seine volkstümliche Beredsamkeit in dem gedruckten Worte den wirkungsvollsten Bundesgenossen erkannte und pflegte. Dazu kommen die Bahnbrecher der Naturwissenschaften, ein Hans von Gerßdorf und Otto Brunfels, welche für ihre chirurgischen Werke und Kräuterbücher die Hilfe des Holzschnittes in Anspruch nehmen. Endlich die Satiriker im Stile des „Narrenschiffs“, wie der Franziskaner Johannes Pauli mit seinen Schwänken („Schimpf und Ernst“ 1522), und der pfälzische Voltaire gegen die Reformation, Thomas Murner.

Die Straßburger Buchdrucker haben sich dieses regen Treibens mit Erfolg zu bemächtigen gewußt. Neben Johann Grüninger, dessen oben (S. 81) kurz gedacht wurde, entwickelten besonders Bartholomäus Kistler, Matthias Guppf, Johann Knobloch und Johannes Schott eine höchst rührige Thätigkeit in

*) Haendcke a. a. O. S. 115—116.

**) Kall. F. v. Gr. III, 340; Hirth u. Muther, Meister-Holzschnitte, Taf. 112 u. 113. Vergl. auch des Letzteren Bücher-Zll. S. 225 und Bögelin, Jahresbl. d. Stadtbibliothek in Zürich, 1873, 1879—1882.

der Herstellung sowie auch im Vertrieb illustrierter Bücher und Einzelholzschnitte.*) Die Blütezeit dieser Offizinen dauerte bis in das dritte Dezennium des Jahrhunderts. Speziell mit der Grüninger'schen Druckerei scheint eine große Holzschnitzerwerkstatt verbunden gewesen zu sein, welche für den umfassenden Bedarf des Besitzers, nebenher aber auch für andere Drucker arbeitete. Grüninger hat offenbar dem weitverbreiteten Unfug entgegenwirken wollen, daß die vorhandenen Holzstöcke unzählige Male wieder abgedruckt und kopiert würden. Es finden sich nur verschwindend wenige Ausnahmen solcher Wiederholungen seiner Illustrationen. Andererseits verwendete er auch nur in seltenen Fällen Holzschnitte fremder Drucker für seine Bücher. Allerdings war es deshalb um den künstlerischen Wert der von ihm erzeugten Holzschnittware im allgemeinen noch durchaus nicht gut bestellt. Seine Illustrationen haben einen fabrikmäßigen Charakter. Sie zeigen einen bestimmt ausgeprägten Stil, der aber nicht der Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit, sondern technische Tradition ist. Der stehende Zug, die Anlehnung an die Schule M. Schongauers, welche den Straßburger Illustrationen vom Ende des 15. Jahrhunderts verlieh, macht sich auch in den Druckwerken Grüningers aus den beiden ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts noch bemerklich. Die Stileigentümlichkeiten des Kolmarer Meisters werden nicht nur in Form und Ausdruck von dem Zeichner nachgebildet, sondern auch die xylographische Behandlung folgt in bewußter Weise dem Verfahren des Kupferstechers. Sie bedient sich mit Vorliebe zarter, dünner, eng gezogener Linien; hier und da wird auch Kreuzschraffur angewandt. Allmählich wird auf diese Weise eine bewunderungswürdige Zartheit und Feinheit der Form erreicht und in den vollkommensten Leistungen sogar farbiger Reiz und eine gewisse Geschlossenheit des Tons erzielt. In der letzten Periode von Grüningers Druckerthätigkeit bemerken wir das Einfließen in einen freieren und markigeren Holzschnittstil, welcher den Übergang zu der zweiten Epoche der Straßburger Buchillustration bildet. Bevor wir dieselbe charakterisieren, sei nur ein Wort über die wenigen Meisterzeichen eingefügt, welche wir auf Straßburger Formschneider beziehen dürfen. Nützer, a. a. O. S. 214—219; Kristeller, a. a. O. S. 17). Einer der tüchtigsten darunter war der Monogrammist *EL* (von Nagler, Monogr. II, S. 619 auf Erhard Schligge gedeutet), von welchem vier Holzschnitte in Grüninger'schen Druckwerken herrühren, u. a. das interessante Titelblatt vor dem „Traktat über die Wildbader“ von Laurentius Phries (1519). Mit großer Wahrscheinlichkeit ist aus der Grüninger'schen Werkstatt auch der ausgezeichnete Xylograph hervorgegangen, welcher uns als Meister Jakob von Straßburg in Venedig begegnet.**) Seine Arbeiten tragen ganz das goldkultivierte vorwiegend stecherische Gepräge. Es sind drei prächtige Holzschnitte nach oberitalienischen Meistern: erstens eine große friesartige Komposition in zwölf Blättern, den Triumph des Cäsar darstellend, aus der Schule des Mantegna, v. J. 1503, zweitens eine allegorische Darstellung mit der Aufschrift „istoria Romana“ und der Bezeichnung „Iacobus Jacobi“, gleichfalls der Richtung des Mantegna zugehörig, drittens die herrliche leonende

*) Detaillierte Nachweisungen bei Dr. Paul Kristeller, Die Straßburger Bucher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts. Beiträge z. Kunstgesch. N. Folge VII Leipzig 1888. 8.

**) Passavant, F.-Gr. I, 133 ff.; Dr. Viermann, Jahrb. d. Kunst, Beibl. Kunstblatt, V, 189 ff. mit Abbildung der oben erwähnten „istoria Romana“.

Madonna mit den Heiligen Rochus und Sebastian nach Benedetto Montagna, bezeichnet auf zwei Tafelchen: „Benedictus pinxit“ und „Jacobus fecit“ in deutlicher Unterscheidung des Malers und des Xylographen.**) Die vergleichende Prüfung der drei Blätter ergibt, daß Meister Jakobs in streng zeichnerischer Schulung herangebildete Technik sich vortrefflich dazu eignete, sowohl die monotone Strichbildung der Mantegna'schen Schule als auch die den Formen sich inniger anschmiegende Weise des Montagna stilgetreu wiederzugeben.

Allmählich bereitete sich nun aber, wie gesagt, auch in Straßburg der Übergang zu einer freieren, mehr holzschnittmäßigen Behandlung der Schnitte vor. Imitierte man früher die Technik des Stichels, so zeigt nun jeder Strich den Zug des Schneidemeßers im Holze. An die Stelle der feinen, engen Strichlagen der älteren Schule treten die breiten, dicken, weitgezogenen Schraffierungen, wie sie in dem Nürnberger und Augsburger Holzschnitt aus der Schule Dürers und Burgkmairs ihre Ausbildung erfahren hatten. Namentlich die Druckwerke von Kistler, Hupfuff, Knoblauch und Johann Schott liefern die Belege für diese Wahrnehmung. Sie und andere elsässische Firmen beschäftigen wiederholt auch Zeichner anderer Schulen: Urs Grafs Erstlingswerk, die oben besprochene Passion von 1506, erschien in Straßburg bei Knoblauch; Hans Schäußleins zeichnete für die Offizin Thomas Anshelms in Hagenau die 47 schönen Holzschnitte seines Evangelienbuchs (1516). Aber vor allem entscheidend für den freieren Aufschwung des Holzschnitts im Elsaß war das Auftreten einer Persönlichkeit von höherer Natur, des Straßburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin. Mit ihm gelangt die Renaissance in ihrer frischen Jugendkraft und Formens Schönheit auch hier zum vollen Durchbruch.

Johann Wechtlin (Wächtlin) ist uns fast nur durch seine Werke bekannt.***) Biographische Notizen über ihn finden sich äußerst spärlich. Er war der Sohn eines gleichnamigen Geistlichen, wie wir aus der vom 16. November 1514 datierten Urkunde erfahren, die seine Aufnahme in die Straßburger Bürgerschaft bekundet. Schon zwei Jahre später tritt er als einer der sieben „Ehrbarn“ seiner Zunft auf, welche am 9. Juni 1516 eine neue Meisterstüchordnung durchsetzten.***) Ein dadurch entstandener Zwist mit Hans Hage, der sich den Satzungen nicht fügen wollte, ward durch Schiedsspruch vom 21. Oktober 1517 beigelegt. Auch 1519 tritt er noch einmal in einem Zunftstreite zwischen den Malern und den Goldschmieden der Stadt hervor. Die Zeugnisse über seine künstlerische Tätigkeit beginnen mit dem Jahre 1506. Da nimmt er Teil an Knoblauchs erwähnter Holzschnitt-Passion, deren Bilder im übrigen von Urs Graf herrühren. Wechtlin zeichnete dafür das Blatt der „Auferstehung“. Vom Jahre 1505 datiert sodann die Folge der 30 Holzschnitte zu Knoblauchs „Leben Christi“

*) Verfeinerte Nachbildung bei Henri Delaborde, La gravure en Italie avant Marc-Antoine, pag. 331.

**) Passavant, V.-Gr. III, 327 ff.; L. Schneegans in Naumanns Archiv, II, 148; M. Woltmann, Gesch. d. deutsch. Kunst im Elsaß, S. 273 ff.

***) In der Urkunde heißt es: „Die Ehrbarn der Meisterschaft des Mallerhandwerks bei uns, nemlich Hans von Neß, Peter Schwin, Hans Hebel von Vorch, den man nennt Hans von Habern, Hans Wächtle, Beldin Hupffell, Erhardt Schligoc und Hans von Francfort unser Bürgern.“



Symbol Des. & Del. — Superintend. D. G. Thompson. — 1884.

Printed by J. W. Thompson.

(vervollständigt aus H. Grafs Passion und von des letzteren Hand mit einem Titel versehen). Auf einer späteren unbatierten Ausgabe mit lateinischen Versen von Chelidonius lesen wir den Namen des Künstlers („cum figuris artificiosissimis Joannis Vuchtelini“). Unter seinen Holzschnitten profanen Gegenstandes zählen zu den merkwürdigsten die drei anatomischen Abbildungen in dem 1517 bei Johann Schott in Straßburg gedruckten „Feldtbuch der Wundartzney“ von Hans von Gerbadori, von denen die zwei ersten in Folio gleichzeitig auch als fliegende Blätter erschienen.

Diese tragen in gereimten Unterschriften Wechtlins Namen. Vergleicht man die übrigen Illustrationen des Buchs mit den anatomischen Bildern*, so ergibt sich, daß alle von Wechtlin gezeichnet sind. Man findet darunter die verschiedensten Darstellungen interessanter Operationen, Werkzeuge u. dgl., und gegen den Schluß einen der besten Holzschnitte des Meisters: einen heil. Antonius, zu dem ein Lämmer um Behütung vor seinem „schweren Brunn“ (dem Antoniusfeuer, einer bözartigen Rose) steht.

Wir dürfen Wechtlin zugleich als den Holzschnneider der von ihm gezeichneten Blätter betrachten. Er bildet eine Ausnahme von der damals herrschenden Regel und folgt den Gebräuchen der früheren Zeit, die sich in Straßburg überhaupt lange aufrecht hielten. (Krißteiler, a. a. O. S. 4.)

Besonders charakteristisch für Wechtlins kunsthistorische Stellung sind die von ihm gezeichneten Titelseinsparungen und sonstigen ornamentalen Umrahmungen. In einigen derselben lebt noch der Geist der Spätgotik, während andere die edelste Frührenaissance zeigen. Wir geben in Abb. 66 ein Beispiel der ersteren Art in der Titelbordüre zur „Summa angelica“ des R. Bed v. J. 1515, nach Butsch, Buchorn. Taf. 70.**). Das knorrige Stützwerk, von Wein umrankt, mit spielenden Kindern und allerhand Getier, erinnert an Dürers ornamentale Kompositionen. Den reinen Renaissancestil atmet dagegen das schöne, auf unserer Tafel wiedergegebene Hellschwarzblatt mit dem Totenkopfe: zierliches Flächenornament steigt an den beiden seitlichen Pilastern empor; zwischen den Putten, welche auf dem verkröpften Gesimse sitzen, erhebt sich ein venetianischer Halbbrunnengiebel mit Muschelverzierung.

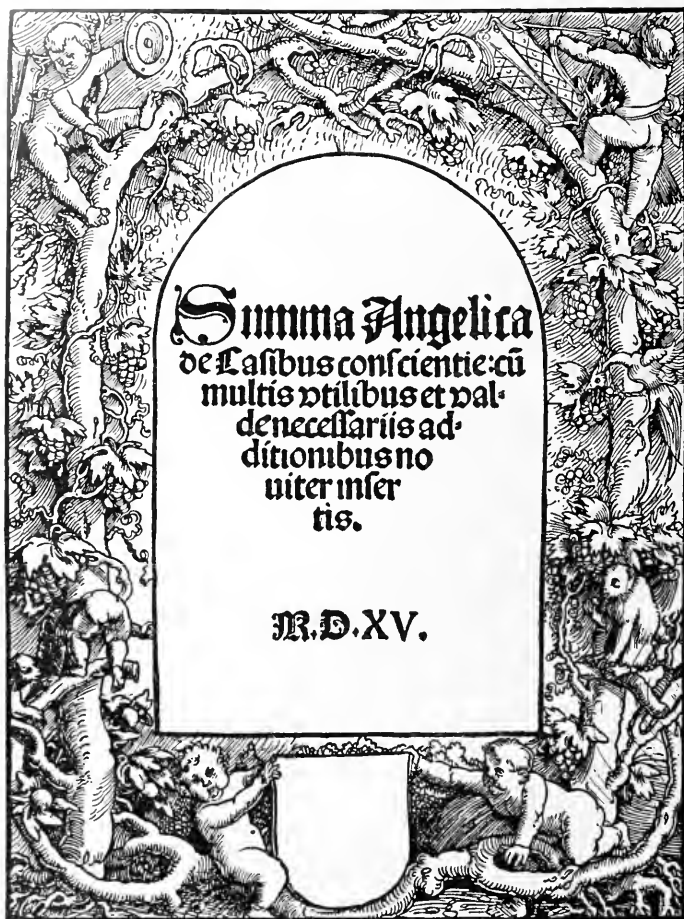
Der Hellschwarz- oder Zweifarbenholzschnitt, in welchem das Blatt angeführt ist, wurde von Wechtlin mit großem Geschick angewendet, zur Nachahmung von Federzeichnungen auf bläulichem oder bräunlichem Papier mit aufgesetztem Weiß, wie man sie damals liebte. Man kennt im ganzen elf solche Schnitte von seiner Hand.*** Ihre technische Vollenbung erklärt die hohe Schätzung, in der sie stehen. Zunächst erweist sich der Künstler darin nicht immer auf gleicher Höhe. Er hat offenbar von Dürer mächtige Einwirkungen erfahren, zeitweilig auch wohl von Hans Baldung

*) Über die Einzelheiten derselben vgl. Choulant, botanische und anatomische Abbildungen des Mittelalters, in Naumanns Archiv, III, 272 ff. und 324 ff.

**) C. Schmidt, Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Straßburg, S. 137.

***) Varsch, VII, S. 449, Nr. 4–10; Paß, S. 334, Nr. 57; v. Voedel, Das Straßburger Malers- und Formschneiders Johann Wechtlin, genannt Pilgrim, Holzschnitte im Claustre des nebst Bemerkungen über die Erfindung desselben und einem Briefe von Segmann. Leipzig H. Weigel, 1863. Fol.

Sein Studium des Nackten, seine Versenkung in die landschaftliche Natur treten vielfach in ansprechender Weise hervor. Aber es fehlt der starke persönliche Zug, um



66. Titelseinfassung zur Summa Angelica. Holzschnitt von Johann Wechtlin.

diesen Elementen ihr einheitliches Gepräge zu verleihen. Eine von Wechtlins gelungensten Kompositionen ist die Madonna im Garten (B. 2), die unsere Tafel wiedergibt. Das Stück Rasen mit den spielenden Hässchen, dem pickenden Vogel, dem

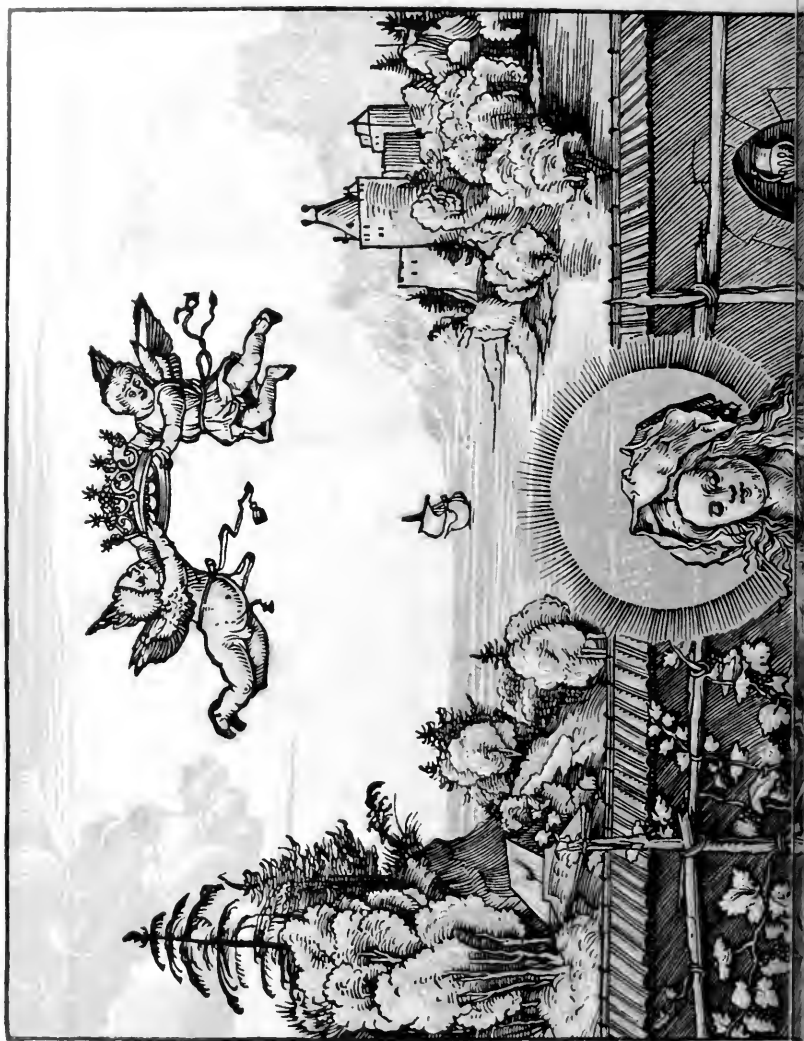





Fig. 1. The blind men and an elephant. (According to the original illustration in the book "The Bible")

Wein und den sonstigen hübschen Einzelheiten, vornehmlich aber der Anblick auf die Meeresbucht und ihre felsigen Gesteine geben dem Bilde der heil. Jungfrau einen idyllischen Reiz und entschädigen uns für die Leertüte ihres Antlitzes und manchen sonstigen Mängel. — In einem zweiten Marienbilde, der Madonna in der Nische (B. 3), tritt der Einfluß der venetianischen Renaissance als der herrschende Zug hervor. — Der sitzende Erpheus, dem die Tiere lauschen (Bd. 8), hat wieder nur den Wert eines landschaftlichen Stimmungsbildes. — An Dürers „Kitter, Tod und Teufel“ gemahnt der durch den Wald dahinreitende Gewappnete mit seinem Aufseher zur Seite (B. 10). Doch wird auch hier jede tiefere Innerlichkeit vermißt: die poetische Vision verwandelte sich in einen einfachen Ausschnitt aus der wirklichen Welt.

c. Hans Baldung Grien und andere Rheinländer.

Was ihm an innerer Wahrheit und Poesie gebrach, das wurde dem Straßburger Bildhauer durch das Eingreifen des großen Meisters zu teil, dessen Name über diesem Abschnitt steht. Die Zeitgenossen stellten ihn in gleiche Höhe mit Dürer, Holbein und Cranach. Wie sehr Dürer ihn schätzte, beweist die oben erwähnte Tatsache, daß er Hans Baldungs Holzschnitte mit nach den Niederlanden nahm, um sie dort mit seinen eigenen an den Mann zu bringen. Die Leiche Dürers, die wir noch besitzen, befand sich als Zeugnis ihrer Freundschaft einst in Baldungs Hand. Selbstverständlich ging ein Hauch von Dürers Weisen in die Kunst des nur um wenige Jahre jüngeren Genossen über, und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß dieser als Schüler oder Gehilfe eine Zeitlang in der Werkstatt des Nürnberger Meisters gearbeitet hat. Außerdem scheint insbesondere Mathias Grünewald von Straßburg bestimmenden Einfluß auf Hans Baldung ausgeübt zu haben. Aber in diesem lebte vor allem ein eigenartiger Künstlergeist. Er offenbart sich am glänzendsten in seinen Gemälden und Zeichnungen; er findet auch in seinen Kupferstichen und zahlreichen Holzschnitten einen charakteristischen Ausdruck.

Aus einer schwäbischen Familie stammend und um 1476 geboren, siedelte sich Hans Baldung im Jahre 1509 in Straßburg an, wie das Bürgerbuch ausweist. Über seine früheren Aufenthaltsorte fehlen die bestimmten Zeugnisse. Zehn Jahre lang (1511—1517) finden wir ihn zu Freiburg i. Br. tätig. Dann aber kehrt er zu dauerndem Aufenthalte nach Straßburg zurück, erwirbt dort von neuem das Bürgerrecht und stirbt als Ratsherr der Stadt 1545.*)

Die künstlerische Hans Baldungs betrafen sich kaum auf ein halbes Duzend, an Holzschnitten, die er gezeichnet, kennen wir dagegen mehr als anderthalb Hundert. Von den Stichen trägt einer („Der listerne Alte und das Mädchen“, St. B. außer dem Monogramme ) das Datum 1507, und auch die übrigen scheinen sämtlich in des Meisters frühere Jahre zu fallen. Sie haben noch viel von der federen, feinstreichen Technik des 15. Jahrhunderts und zeigen uns den Künstler mehrfach in

*) O. Eichenmann in *Jahrbuch d. Vereins d. Kunstl. Freunde* II, 1877, S. 2. W. Weitzmann, *Deutsche Kunst im 15. Jh.* 278 ff. In Aussicht steht eine Monographie über den Meister von M. Strassmann.

entschiedener Abhängigkeit von A. Dürer. In dem großen, mit Recht vor allen gerühmten Blatte „Der Stallknecht“ (Eif. 2) kommt Baldung „in vollendeter Technik seinem Vorbilde Dürer am nächsten“. Von höchster Schönheit und Seltenheit ist ferner das kleine runde Blättchen mit dem Schmerzensmann (Eif. 1). Die Eigenart von Baldungs Empfindung und Kompositionsweise zeigt am bestimmtesten der „Heil. Sebastian“ (Eif. 4). Er steht, nur lose mit den Armen an den Baum gebunden, in kraftstrotzender Jugendfülle da, kühn und mit fast herausforderndem Blick sein Schicksal erwartend.

Dieses Kraftgefühl, zu verber Grobschlächtigkeit gesteigert, spricht auch aus den meisten Baldung'schen Holzschnitten. Es wird vielen Betrachtern ein nicht immer angenehmer Anblick sein. Denn der gewaltigen Fülle und Energie geht kein entwickelter Schönheitsinn mißhernd zur Seite. Aber wer tiefer eindringt, erkennt bald, daß er' es nicht nur mit einer starken, sondern auch mit einer aufs gebiegenste durchgebildeten Künstlernatur zu thun hat. Man kennt Baldung aus seinen Gemälden als einen so mächtigen Zeichner mit Pinsel und Stift, daß über manchen seiner Werke heute noch von alters her der Name Dürer schwebt. Dieselbe zeichnerische Meisterschaft bewährt er natürlich auf der Holzplatte. Sie zeigt ihn uns als einen souveränen Kenner der Natur, als den schärfsten Beobachter und rücksichtslosesten Enthüller ihrer Wahrheit, freilich ohne jeden Idealismus, dafür aber mit Gemüt, mit Sinn für Humor, mit einem kühnen Drang ins Phantastische und Malerisch-Stimmungsvolle.

Der letzteren Richtung seines Talents entsprach am besten die Hellschattentechnik, in welcher von Baldung einige der merkwürdigsten Holzschnitte der damaligen Zeit existierten. In erster Linie das großartige, in drei Farben gedruckte Blatt mit den „Drei Hegen, die sich zum Sabbath vorbereiten“ (Eif. 140), welches auf unserer Tafel in Verkleinerung wiedergegeben ist. Am Baumstamm, unter dem Ast, an welchem das Täfelchen mit dem Monogramm hängt, liest man die Jahreszahl 1510. Schon Sandrart hebt das Blatt rühmend hervor und Woltmann jagt von ihm treffend: „Eine wilde, aber mächtige und kühne Phantastik offenbart sich hier, die an ähnliche Erfindungen Dürers erinnert, aber fast über sie hinausgeht. Wenige Kunstwerke der Zeit sind so geeignet, wie dieses, uns einen Einblick in die Nachtseite der deutschen Phantasie zu gewähren; es ist volkstümlich seinem Stoffe nach, aber zugleich dämonisch.“ — Daß der Straßburger dem Nürnberger Meister auch im Gebiete der hohen und von tragischem Ernst erfüllten Kunst bis zur Verwechselung nahe kam, zeigt der große, von uns gleichfalls verkleinert reproduzierte Zweifarbenholzschnitt „Christus am Kreuz“ (Eif. 13), der auf Grund eines gefälschten Monogramms von Bartisch als Nr. 57 dem Werke Dürers eingereiht wurde, bis man seinen wahren Urheber erkannte.*) Der Adel der Typen, die Tiefe der Empfindung und die meisterhafte Durchbildung des Nackten wie der Gewandung machen es erklärlich, wie die Täuschung sich so lange halten konnte. — Von den sonstigen Hellschattenschnitten Hans Baldungs müssen noch besonders hervorgehoben werden: der Sündenfall (Eif. 3) und das reizende Jdyll der schlafenden Madonna am Baumstamme mit den spielenden Engeln in „anmutiger, echt

*) Thauling, in Zahns Jahrb. f. Kunstwissensch. II, 211 ff.



Vorbereitung zum Kienabbar
 Holzschnitt in zwei Platten von Hans Baldung Grien.
 (Berlin: Königl. Kupferstichkabinett)

elsässischer Landschaft“ (Woltmann; Eis. 5); einer der lustigen Engelnublen, der mit dem Kopf nach unten sich die Gegend verkehrt anschaut, ist für Baldungs Aente an solchen kühnen Stellungen und Verkürzungen sehr charakteristisch. — Dafür zeugt u. a. auch das Blatt mit dem auf dem Boden ausgestreckt schlafenden Stallknecht, den ein altes Weib mit der Nadel weckt (Eis. 117). Hartich, durch das aus H und L zusammenge setzte Monogramm **HL** getäuscht, hatte dasselbe dem Werke des Hans Brosamer eingereicht. Auch Baldung wendete jedoch nicht selten jenes Zeichen an, außer den zwei anderen, dem obigen, das aus H und G und dem folgenden, das aus H, B und G gebildet ist: **KB**.

Von den übrigen, für Schwarzdruck bestimmten Holzschnitten Baldungs hat er die meisten als Buchillustrationen für Straßburger Verleger gezeichnet, vornehmlich während der ersten Jahre seines dortigen Aufenthaltes (Münch. Bucherillustr. Z. 212 ff.). Wir nennen die sechs Blätter zu dem Buch „Granatapfel“ des Geiler von Kellersberg (gedruckt bei Grüninger 1510, bei Knobloch 1511 und 1516, darunter vor allem das liebliche Bild mit der unter ihren Frauen sitzenden und spinnenden heil. Elisabeth (Eis. 85), das noch einen „Zug von jener holden Demut, wie er Schongauers Gestalten durchdrang, bewahrt“ (Woltmann), aber mit Burglmaierischen Motiven durchzieht; ferner die 46 kleinen Holzschnitte für den 1511 bei Martin Flach gedruckten „Horulus animae“ (Eis. 59—131), mit der sehr schönen Pietà am Anfange; sodann die 1516 von Joh. Grüninger gedruckten Illustrationen zu der „Auslegung der zehn Gebote“ (Eis. 73—82), von denen wir das empfindungsvolle Blatt mit dem Messe lesenden Priester in Verkleinerung wiedergeben (Abb. 67); endlich aus Baldungs späterer Zeit das Druckerzeichen Peter Schöffers v. J. 1531 und das prächtige Brustbild des Dompredigers Gaspar Hedion, aus dessen Straßburger Chronik v. J. 1513* die letzte Buchillustration des Meisters (Eis. 149).

Daß die Bildniszeichnung, eine der stärksten Seiten von Baldungs Kunst, auch sonst noch unter seinen Holzschnitten tüchtig vertreten ist, braucht kaum gesagt zu werden. Erwähnt seien das Blatt mit dem Bildnisse Luthers als Augustinermönch (Eis. 145) und das v. J. 1511 datierte Brustbild des Markgrafen Christoph von Baden (Eis. 144), dessen edles, kraftvolles Antlitz der Meister auch in mehreren seiner besten gemalten Porträts verehigt hat. — Aus der Masse der übrigen Holzschnitte verdienen unter den Blättern heiligen Inhalts vor allen die verschiedenen Ansel folgen (Eis. 15 ff.) besondere Beachtung. In der Wucht der Gestaltung und Gewandung, in der Lebendigkeit und Großartigkeit der Koye bewahrt Hans Baldung hier seine volle, dem Dürer nahe kommende Kraft. — Ein Werk profanen Gegenstandes von wahrhaft quellender Lebenslust und Uppigkeit ist schließlich das Blatt mit dem Namen „Die Rüberane“ (Eis. 138). Zwei Mütter sitzen vösig unbekleidet am Boden im Walde. Die ältere reicht ihrem kleinen die Brust, die jüngere hält ihr Kind in den Armen. Andere sechs umspielen sie, rennen auf dem Stickenpferdden, raufen miteinander u. s. w. Das Ganze erweckt uns ein Bild der Naturfröhe und

*) Die gleichzeitig datierte Originalzeichnung zu diesem edlen Reformatorenporträt befindet sich in Baldungs Skizzenbuch zu Marburg. S. die Publikation desselben von Dr. W. Völsberg, Frankfurt a. M. 1889, Taf. 15.

Fruchtbarkeit, wie es die Phantasie eines Rubens kaum anmutiger und reicher gestalten konnte. —

Was die übrigen elsässischen und sonstigen rheinischen Meister der Epoche für die vervielfältigenden Künste geleistet haben, vermag uns dem Schafften Hans Baldungs gegenüber nur ein untergeordnetes Interesse zu gewähren. In Straßburg nimmt vornehmlich Geiler von Kaisersberg die Kräfte der Illustratoren unablässig in Anspruch. Die Monogrammisten **HF** **EH** **K** und andere sind im zweiten Dezennium des Jahrhunderts für seine von Grüninger besorgten Trude thätig. In der Person Heinrich



67. Heriligung des Feiertages. Holzschnitt von Hans Baldung Grien („Auslegung der zehn Gebote“).

Vogtherr's d. A. greift die Augsburger Schule mit ihrem lebensfrohen Realismus noch einmal in die Straßburger Buchillustration ein. Seine Holzschnitte zu dem 1527 bei Grüninger erschienenen „Neuen Testament“ sind ganz erfüllt von der bilderreichen Erzählungskunst der Burgmairischen Schule. Weite Landschaften, von stark erhöhtem Standpunkt angeschaut, und stolze, im Renaissancegeschmack behandelte Architekturen bilden die Schauplätze der wie Passionsdramen sich entwickelnden Szenen. Eine Tafel trägt das Monogramm: **HA**. — Einen andern Zweig realistischer Kunst kultiviert Hans Weidig, mit seinen für das 1530 bei Joh. Schott erschienene „Kräuterbuch“ gezeichneten Pflanzendarstellungen. — Durch das ganze erste Drittel des 16. Jahrhunderts hindurch bewahrte sich Straßburg neben Augsburg den Ruhm der fruchtbarsten Buchdruckerstadt. — Auch Mainz, wo das Wirken des kunstliebenden,

humanistisch geformten Erzbischofs Albrecht von Brandenburg bedeutend hervortritt, und Köln einwickeln eine ruhige Thätigkeit. Dieselbe gewinnt einen höheren künstlerischen Wert durch das Eingreifen des Meisters Anton Woeniam von Worms, der besonders für Kölner Tücher, in erster Linie für die Leier Luentelsche Tischumhang war.*) Er lieferte u. a. die Holzschnitte für Luentels Bibeln von 1527 und 1528 (Muther, a. a. O. S. 213), und mehrere große, aus zahlreichen Stecken zusammengesetzte Stadtprospekte (von Köln, Löwen u. a. L.). Unter seinen übrigen Leistungen ist vornehmlich sein Anteil an der Mainzer Bibel D. Johann Dietenbergers v. J. 1534 beachtenswert.**) Außer dem Meister selbst arbeiteten zahlreiche Geisellen an allen diesen, nur durch einen ausgedehnten Verhältnissenbetrieb erklärlichen Illustrationen, in welcher sich alte Tradition und neue Umarbeitung und Erfindung im lebendigen Wachstum einer vollstimmlichen Bildersprache fortentwickelten.

d. Die Bayern und Österreicher.

Auch in den Donaugegenden erwuchs eine kleine Gruppe von Künstlern selbständiger Bedeutung neben Dürer und seinen geschilderten Genossen.

An ihrer Spitze steht Albrecht Altdorfer, der kunstgewandte Meister von Regensburg (ca. 1480—1538), gleich geschickt als Architekt und Maler wie als Holzschnittzeichner. Sein Geburtsort ist unbekannt.***) Wir wissen nur, daß er 1505 von Amberg nach Regensburg gekommen ist und dortselbst unmittelbar darauf das Bürgerrecht erworben hat. Seine mannigfache Begabung und Kunstfertigkeit verhalfen ihm zu hohem Ansehen in der Stadt. Er wurde zum Mitgliede des Rats erwählt und bekleidete auch das Amt eines städtischen Baumeisters.

Altdorfer war, soviel uns bekannt, kein eigentlicher Schüler oder Geselle M. Dürers, aber er stand in Beziehungen zu demselben und seine Kunst erweist sich in manchen Punkten (Zeichnung, Faltenwurf u. a.) von ihm beeinflusst. Nur war Altdorfer ein vorwiegend materisch angelegte Natur, und darauf namentlich beruht die Eigentümlichkeit seines Stils gegenüber der vorherrschend plastischen und zeichnerischen Kunstwerke Dürers. Mathias Grünewald von Alshausen, der „deutsche Correggio“, hat auf diese Seite seines Talentes bestimmend eingewirkt. Als Architekt zeigt er sich natürlich wohlbewandert in den verschiedensten Bauformen des Mittelalters wie der Renaissance. Besonders Innenräume stellt er als Schaulöcher seiner figürlichen Kompositionen im Gesicht und materischer Wirkung dar. Ebenso zahlreich wie die Architekturen sind seine ornamentalen und gerätlichen Darstellungen. An Baiern, Pfälzern u. dgl. hat er eine ganze Folge geschnitten und aus dem Inventar seines Nachlasses ergibt sich, daß er im Besitze zahlreicher silberner Wecher war, die also wohl zum Teil von ihm auf jenen Blättern abgebildet sein mögen. Ganz besondere Beachtung verdient er als Landschaftler. „Die schönen Umgebungen Regensburgs konnten ihm eine Fülle von

*) A. A. Merlo, Anton Woeniam von Worms, Maler und Kriegsmaler in Worms, sein Leben und seine Werke, Leipzig, W. Weigel, 1864; Nachträge dazu: Ebenda! Darmst. 1866.

**) Dr. Friedrich Schneider, Die bildliche Ausstattung der Dietenbergerbibel, Wiesbaden, Trud von C. Wallau, 1888, S.

***) C. W. Neumann und W. Schmidt, in Zul. Werner, Alle Künstler von 1400 bis 1550, Eine Monographie von Max Friedländer steht demnächst zu erwarten.

Anregungen bieten, und auch die Alpen muß sein Fuß betreten haben“ (W. Schmidt). Er liebt die bergigen Fernsichten, geht aber andererseits auch in das Detail des Pflanzen- und Baumwuchses mit Sorgfalt ein und weiß namentlich die faserigen Wurzeln und Schlinggewächse, die feinen herabhängenden Zweige des Rabelholzes wie das dichte Laubwerk höchst charakteristisch wiederzugeben.

Wir besitzen von Altdorfer über hundert Stiche und Radierungen, sowie gegen siebzig von ihm gezeichnete Holzschnitte. Im Stich schloß er sich nach Kräften der Behandlungsweise Dürers an, und zwar in den meisten Blättern dessen strengerer Weise, in einzelnen der freieren. Er hat jedoch, wie gesagt, kaum Dürers persönlichen Unterricht genossen und seine stecherische Technik ist nicht zur Gleichmäßigkeit und völligen Reife geübt; seine gestochenen Blätter haben etwas Unförpliches, oft recht Unbefriedigendes. Die Mehrzahl derselben fällt in seine jüngeren Jahre: 1506, 1507, 1508 sind mehrfach vorkommende Daten, auch 1519 und 1521 kommen je einmal vor. In späterer Zeit scheint Altdorfer mit Vorliebe sich der Radirnadel und Nadelung bedient zu haben, um während der Pausen zwischen den zahlreichen anderen Aufträgen und Geschäften seine künstlerischen Gedanken rascher auf die Platte zu bringen. Mehrere Architekturen, dann die schon erwähnten Gefäßdarstellungen, vornehmlich aber die reizenden landschaftlichen Blätter sind in dieser Weise hergestellt. Und in der landschaftlichen Radierung steht Altdorfer als einer der frühesten und tüchtigsten deutschen Meister da. Wir geben in Abb. 68 ein Beispiel davon in Originalgröße wieder (Schmidt 106). Die Eigentümlichkeit seiner Naturanschauung, seine zarte und freie Art zu zeichnen, kommen darin klar zum Ausdruck. Ton und malerische Wirkung hat er hier nicht angestrebt. Diese finden sich dagegen sehr häufig in seinen sorgfältig durchgeübten Grabstichelblättern, z. B. in dem kleinen und dem großen Kreuzfig (Schm. 17 und 18), der Flucht nach Ägypten (Schm. 5), der tranernden Thise (Schm. 38) und anderen. Altdorfer, der zuweilen Marcanton kopiert hat, wählte seine Gegenstände nicht nur aus dem christlichen, sondern auch aus dem antiken Gestaltentseife, befriedigt uns hier jedoch am wenigsten, weil seinen unbedeckten Figuren jede höhere Idealität abgeht. Nur bei so kleinen Blättchen, wie dem Parisurteil (Schm. 35), können wir darüber hinwegsehen und uns selbst an der naiven Erfindung des Ganzen erfreuen. Am besten gelingen dem Meister aus dem Leben gegriffene Einzelfiguren, wie der Geigenspieler (Schm. 62), der nachdenklich auf einem Stein sitzende Mann (Schm. 63) und ähnliche.

Die guten Seiten von Altdorfers Holzschnittwerk sind in den vier Proben, die wir davon vorführen, so vollständig repräsentiert, daß wenige Worte genügen, um den Künstler von dieser Seite zu kennzeichnen. Die auf den Holzschnitten Altdorfers vorfindlichen Daten umfassen den Zeitraum von 1511—1517. Die Eigentümlichkeit seines malerischen Talents tritt am klarsten in der Folge von 40 kleinen Blättern hervor, von der unsere Abb. 69 ein Beispiel gibt. Sie veranschaulicht den Sündenfall und die Erlösung durch das Leiden und Sterben Christi (Schm. 1—40) und scheint sehr geschätzt gewesen sein, so daß der Hamburger Buchhändler G. L. Froben die Stöcke 1604 unter Dürers Namen fast vollzählig neu abdrucken lassen konnte.*) Steht

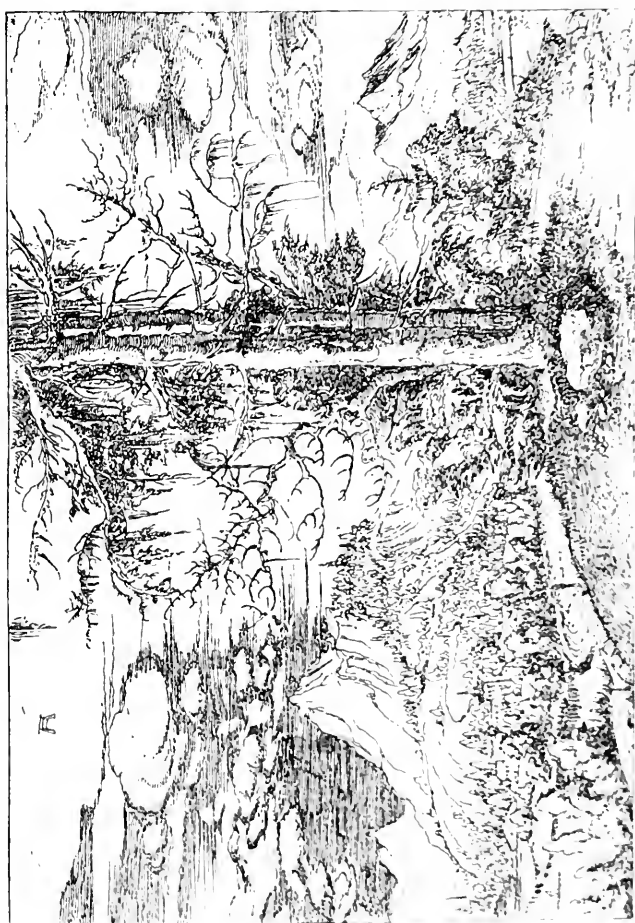
*) Neueste Ausgabe in G. Hirths Liebhaber-Bibl. alter Kunst. XII: Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechtes. München 1888.



Möndy, vor der heil. Jungfrau knecnd. Bozdwart von 21. 22. 23.

Deulin. Kona. Hauptstadt Sibugay.

alles Einzelne dieser figurenreichen Bildchen auch durchaus nicht auf bedeutender Höhe, so wirken sie durch ihr geschicktes Arrangement, durch die oft drahtliche Beleuchtung und Schattierung doch ungemein eindringlich auf das Auge des Beschauers.



Kampf mit der Natur. Nachzeichnung von Albrecht Altdorfer.

Tieferen seelischen Ausdruck zeigen manche größere Einzelblätter, wie das auf unserer Tafel reproduzierte *Wunder*, der andachtsvoll vor der heil. Jungfrau kniet (S. 10). Das Blatt ist meisterhaft komponiert und auch in der holzgravatorischen Technik eines

der besten des Künstlers. Wer die Holzstöcke Altdorfers geschnitten hat, wissen wir nicht; er selbst schwerlich. Neben den guten Seiten veranschaulicht dieses Beispiel übrigens auch einige der Mängel und Seltsamkeiten seines Stils: die berben, unschönen Gesichtstypen, das verückenhaft am Kopfe sitzende Haar u. a. Wieder in einem andern Lichte zeigt sich der Meister in unserm dritten Beispiele seines Holzschnittwerkes, der alttestamentlichen Szene (Abb. 70): Josua und Kaleb, von Moses ausgesandt, kehren zurück mit den Früchten des „Traubenthals“, der riesigen Weintraube, den Granaten und Feigen. Hier verflochten sich mit den Erinnerungen an Dürer einzelne ausgesprochen italienische Motive. Sollte der Triumphzug Cäsars von Mantegna dem kunstreichen Stadtbaumeister von Regensburg bekannt gewesen sein? In mehreren



69. Christus am Kreuz.
Holzschnitt von Albrecht Altdorfer.

großen Blättern läßt Altdorfer seiner Lust an üppigen Renaissanceformen die Zügel schießen und wetteifert hierin mit den Holzschnitten eines Schänfselein, z. B. mit dessen großartigem, in eine glänzende Säulenhalle hineintonponierten Abendmahl (B. 26). Er gibt einem Altarban die Form eines prächtigen römischen Triumphbogens, in dessen Nischen Statuen stehen (Schm. 5), und läßt die heil. Familie auf der Flucht Raft halten in einer Kapelle, mit einem großen, in Renaissanceformen gehaltenen Taufbassin, das mit phantastischen Tiergestalten und Engeln wunderbar verziert ist (Schm. 47). Die Freude an der klassischen Architektur verbindet sich endlich mit Altdorfers malerischem Sinn auch zu einer brillanten Leistung des Farbenholzschnittes in sechs Platten, die wir in unserer Tafel wiedergeben.*) Es ist die schöne „Maria von Regensburg“ (Schm. 52), das bedeutendste seiner Werke in dieser Technik.

Der Holzschnitt stellt ein wunderthätiges Gnadenbild der Madonna dar, das zu Regensburg vor der Kapelle stand, welche 1519 an Stelle der kurz vorher zerstörten Synagoge errichtet wurde. Altdorfer hat die Synagoge in zwei Radierungen abgebildet und auch die „Schöne Maria“ erscheint mehrmals in seinen Kupferstichen und Holzschnitten. Man erkennt sie an dem mit langen Franzen besetzten Mantel und an dem Stern oder der sternartigen Verzierung auf der Schulter. Der Farbenholzschnitt zeigt sie uns in halber Figur innerhalb eines Standrahmens, dessen Zierschild unten die dreimal wiederholte Aufschrift trägt: „Ganzz schön bistu, mein Gründtin und ein macel ist nit in dir. Ave Maria.“ Den Rahmen schmücken drei Wappenschilde: einer zu Häupten der Maria mit dem kaiserlichen Adler, einer unten links mit dem Schlüsselwappen Regensburgs und einer rechts mit des Meisters Monogramm.**)

*) Vergl. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. VII, 154 ff.

**) Der Bruder des Künstlers, Erhard Altdorfer, findet unten an anderer Stelle seine Würdigung, weil er ausschließlich in Norddeutschland thätig war.





Gains schon bistu mein künden vnd er machet ist nit in dir.
 Ave Maria.
 Gains schon bistu mein künden vnd er machet ist nit in dir.
 Ave Maria.
 Gains schon bistu mein künden vnd er machet ist nit in dir.
 Ave Maria.

Auch Altdorfers namhafterster Schüler, Michael Eidenborfer († 1559), widmete seine zeichnerische Thätigkeit wiederholt der Verherrlichung der „Schönen Maria von Regensburg.“ Er ist seit 1519 als Bürger dieser Stadt nachweisbar. Einer der von ihm herrührenden Büchertitel des Stölschen Verlags von 1522 zeigt die Kapelle mit dem Gnadenbilde davor und rings eine Masse herbeigeströmten Volks (Muther, Bücherillust. I, S. 253; Pass. P.-Gr. III, 312, 13). Wir kennen ihn ferner als



70. Josua und Rahab. Holzschnitt von M. Altdorfer.

Zeichner verschiedener Städteansichten und Kriegsbilder, von welchen letzteren besonders der Zug Friedrichs von Bayern gegen die Türken v. J. 1532 durch die Fülle des kulturgeschichtlichen und topographischen Details hochinteressant ist. (Malerisches Exemplar in der Albertina.) Auf dem ersten Blatte dieser aus sieben großen Platten bestehenden Holzschnittfolge hat der Künstler den Feldherrn zu Pferde dargestellt (B. 2). Auf den folgenden Blättern sieht man Wien und die kleinen Orte seiner Umgebung. Das Werk erschien 1539. Unter seinen sonstigen Holzschnitten mögen die Bildnisse des Pfalzgrafen Wolfgang, des Landgrafen Georg von Leuchtenberg und der Herzogin

U. v. Bayern, Albrecht u. Selbst.

Dorothea von Bayern (Pass. S—10), sowie das große Blatt mit der Kreuzabnahme v. J. 1518 (B. IX, 354, 1) noch speciell hervorgehoben sein. Man verzeichnet von ihm auch ein radiertes männliches Bildnis v. J. 1547 (Pass. 1). Über einen gewissen derben Realismus bringt es Esendorfer in diesen figürlichen Zeichnungen, wie in seinen Bildern, nicht weit hinaus. In den späteren Lebensjahren lieferte er auch manches für Nürnberger Drucker.

Stilistisch dem Altdorfer verwandt ist ferner Wolfgang Huber, der wie Esendorfer aus der Gegend von Regensburg zu stammen scheint und gleichzeitig mit ihm als Zeichner von Holzschnitten thätig war. Die wichtigsten seiner mit W. H. bezeichneten Illustrationen s. bei Bartsch (VII, 485) und Passavant (P.-Gr. III, 305 ff.) Einige davon sind von meisterhafter Sicherheit und Feinheit der Ausführung. — Endlich mag noch Mathias Geron von Lauingen aus dieser bayerischen Künstlergruppe genannt sein (B. IX, 158; Pass. III, 307). Man kennt von ihm u. a. eine Folge von Holzschnitten zur Offenbarung (Bibliothek zu Wolfenbüttel: 54 Bl.), welche in einzelnen Motiven an Dürer erinnern, aber in ihrer trockenen Umrißzeichnung wieder sehr von ihm verschieden sind. Sie tragen außer dem Monogramm die Jahreszahlen 1544—1558. Auch das Flugblatt v. J. 1546 mit einer Satire auf die Geistlichkeit ist erwähnenswert.

Verfolgen wir den Gang der Entwicklung die Donau abwärts nach Wien, so hatte auch hier seit dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts die Buchillustration einen künstlerischen Aufschwung genommen. *) Die Druckwerke des Johann Winterburger, **) Hieronymus Vietor, des Johann Siegriener und anderer hervorragender Wiener Typographen aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zeigen in ihren Titelumrahmungen, Leisten, Wignetten und Initialen den unverkennbaren Einfluß der süddeutschen Meister, besonders aus der fränkischen und schwäbischen Schule. In einzelnen Fällen läßt sich auch die Benutzung von Stöcken aus dortigen Drucken in Wiener Verlagswerken nachweisen. Namentlich Straßburger Offizinen waren wiederholt für den Wiener Verlag beschäftigt. Anderes deutet auf Vorbilder aus dem Holbeinschen Künstlerkreise hin. Zu einer großen, geschlossenen Illustratorenschule konnte es Wien damals nicht bringen, da der Schwerpunkt aller dafür maßgebenden Faktoren im Südwesten Deutschlands lag und der mächtigste Förderer des deutschen Illustrationswesens der Epoche, Kaiser Maximilian, immer nur vorübergehend in der Wiener Burg weilte. — Auch Wiens Bedeutung für den deutschen Kupferstich datiert bekanntlich erst aus viel späterer Zeit.

*) Anton Mahner, Wiens Buchdrucker Geschichte, Wien 1883, I, S. 150 ff.; Muther, a. a. O. I, S. 254.

**) Von diesem, dem ersten auf Wiener Preßzeugnissen genannten Buchdrucker, wurde u. a. das zuerst 1502 erschienene Wiener Heiligtumbuch gedruckt. S. die neue Ausgabe desselben, herausgegeben vom k. k. österreichischen Museum, mit Text von Franz Ritter. Wien, Gerold & Comp. 1882. 4.

5. Der Norden Deutschlands.

a. Lukas Cranach der Ältere und seine Schule.

Voran es in der deutschen Ostmark fehlte, das wurde dem Norden durch die Berufung eines fränkischen Meisters nach Sachsen zu teil, der hier ein kräftiges Reis von dem Stamme seiner heimischen Kunst in den Boden setzte. Lukas Cranach der Ältere (1472–1553), nach seinem Geburtsorte Cronach oder Cranach in Thür Franken so genannt,*) trat als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen und seiner Nachfolger in unmittelbare Beziehungen zu den Führern der Reformation, und dies verleiht seiner künstlerischen Wirksamkeit, welche anfangs durchaus in den altüberlieferten Vorstellungskreisen wurzelte, ihr bestimmtes zeitgeschichtliches Gepräge. Er hat den Grundgedanken der neuen Lehre in Bildern und Zeichnungen den ersten charakteristischsten Ausdruck verliehen. Aus seiner Werkstatt stammen die Holzschnitte zum ersten Teile von Luthers Bibelübersetzung. Als Illustrator der protestantischen Kampfs- und Streiflitteratur griff er mächtig ein in die Entwicklung der Reformation.

Cranachs Anfänge als Maler und Zeichner liegen bekanntlich tief im Dunkel, und diese Unklarheit in den Beziehungen zwischen dem sächsischen Meister und seinen süddeutschen Vorläufern und Zeitgenossen bildet eine der beklagenswertheiten Lücken in unserer Kunstgeschichte.**) Die erste Unterweisung in der Kunst soll Cranach von seinem Vater empfangen haben. Dann kam er unzweifelhaft in geistige Berührung mit den Morphäen der fränkischen und oberrheinischen Schulen, wie manche Einzelheiten in seinen früheren Werken darthun. Übrigens zeigen sowohl die ältesten datierten Gemälde, die wir von Cranach besitzen, als auch die frühesten Blätter seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes bereits einen ausgeprägten veränderten Stil. Diese Werke, die bis zu den Jahren 1501 und 1505 zurückreichen, fallen freilich alle schon in seine Wittenberger Zeit. Älteren Ursprungs könnte vielleicht nur das seltene Blättchen mit der „Erkaffung der Eva“ sein, das weder Monogramm noch Datum trägt (107 mm hoch und 105 mm breit; Albertina). Die streng symmetrische Komposition, die altertümliche heraldische Bildung der Wolken sprechen für eine frühe Zeit, obwohl sich daneben auch vollkommen frei entwickelte Züge vorfinden. — Die Reihe der datierten Holzschnitte Cranachs beginnt i. J. 1505 mit dem von vier Heiligen angebetenen Kreuzifix B 76), einem großen Blatte von höchst eigenartiger Erfindung, das bereits alle bezeichnenden Eigentümlichkeiten der besten Zeit des Meisters zur Schau trägt. Das Kreuzifix, in herzförmiger Einfassung auf einem Wappenschild angebracht, füllt die Mitte des oberen Teiles der Komposition, der untere Teil eröffnet den Ausblick in eine bewaldete Landschaft mit Hofsäulen,

*) Prof. Heller, Versuch über das Leben und die Werke Lukas Cranachs. Bamberg 1871, S. Chr. Schuchardt, Lukas Cranach d. Ä. Leben und Werke. Leipzig, Brockhaus 1872, S. 1851–1871; M. P. Lindau, Lukas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Anfange der Reformation. Leipzig, Weitz 1853, S. Letzterer hat die Frage nach dem Familiennamen Cranachs (ob Sunder oder Müller) wieder zu Gunsten des ersteren Namens zu entscheiden versucht. Vergl. Hans Semper, Wandgemälde und Maler des Bremer Kreuzgangs. Darmstadt, Wagner, 1887, S. 83, Note.

**) S. die Litteratur bei Holtmann u. Doermann, Gesch. d. Malers. II. 118 ff. und chronik. XVII, Nr. 9, 13 u. 23.

von einer Mauer umschlossenen Gebäuden, vor welchen im Vordergrund Maria und Johannes, die Heiligen Sebastian und Rochus knien, andächtig zu dem Kreuzfix emporschauend. Nur in dem letzteren lehnte sich der Zeichner unverkennbar an Dürer an; sonst ging er seine eigenen Wege. Das Blatt trägt das nebenstehende Zeichen und die zwei sächsischen Wappenschilder, welche auf Cranachs Holzschnitten und Stichen fast regelmäßig wiederkehren.



Besonders fruchtbar erweist sich dann das Jahr 1506. Dieses Datum finden wir auf mehr als einem halben Duzend von Cranachs vorzüglichsten Holzschnitten, sowohl religiösen als auch profanen Inhalts. Unter den letzteren verdient das große Blatt: „Venus und Cupido“ (B. 113) in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung. Es zeigt uns vor allem, wie tief der Meister in die Gedankenwelt des klassischen Altertums eingedrungen war und wie rein und edel er dieselbe zu gestalten vermochte. Die Venus dieses Holzschnittes gehört zu den glücklichsten Verkörperungen eines antiken Götterideals in der Kunst der deutschen Renaissance. Sie ist den gemalten Darstellungen gleichen Inhalts von Cranachs Hand (z. B. dem Bilde der Berliner Galerie) mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Sodann besitzt das Blatt insofern noch ein spezielles Interesse, als von ihm auch Hellbdrucke vorkommen: die frühestdatierten ihrer Art von einem deutschen Meister. Cranach stellt seine Liebesgöttin in einer weiten felsigen Landschaft dar, wie er sie gern für seine Hintergründe wählte. Rechts hängt an einem Baum ein Täfelchen mit der nebenstehenden Bezeichnung, als Beweis dafür, daß Cranach mit der geflügelten Schlange auch seine Holzschnitte bereits vor der erst im Jahre 1508 erfolgten Erteilung seines Wappenbriefes*) zeichnete. Die übrigen von 1506 datierten Holzschnitte gehören vorwiegend dem legendarischen Stoffkreise an; das große Blatt mit der Verhöhnung des heil. Antonius (B. 56), der auf unserer Tafel reproduzierte Zweifarbenschnitt mit dem heil. Christophorus (B. 55), der stehende heil. Georg mit aufgestützter Lanze (B. 67), die Maria Magdalena (B. 72), der heil. Michael als Seelenwäger (B. 75) sind die bedeutendsten davon. Ein kräftiger, gesunder Sinn lebt in allen diesen Gestalten, eine Kunstanschauung, die zwar im Grunde durchaus realistisch ist, aber des freien poetischen Aufschwunges nicht ermangelt. In anderen gleichdatierten Blättern wird ein frischer Volkston angeschlagen, z. B. auf dem Holzschnitte mit dem Rittersmann, der eine Dame hinter sich auf dem Pferde sitzen hat, und zwei Windhunde an der Leine führt, mit der Unterschrift:



„Frisk auf, mein Herz, sei unverzag,
Die ich begehrt, hab' ich erjagt.“

Mit der romantischen Welt aufs naivste verflochten zeigt sich dann der antike Sagenstoff in dem reizenden Holzschnitte von 1505: „Das Urteil des Paris“ (B. 114). Die Komposition kehrt in mehreren, viele Jahre später entstandenen Bildern Cranachs wieder. Der biedere Paris und sein Ratgeber Merkur, beide in phantastisch verzerrten Rüstungen, haben sich links in einer bewaldeten Felschlucht niedergelassen;

*) Z. hierüber, sowie über Cranachs Namen und Familie, die urkundlichen Belege bei H. Wernicke, D. Cranach d. Ä. Gölitz, Starke. 1879. 4.



Der heilige Christophorus
 Polydant in zwei Platten von Lukas Zanolli
 (Berlin: Königl. Kupferstichkabinett)

rechts vor ihnen stehen die drei Göttinnen, zierliche Gestalten von feinen, blühenden Körperformen, mit lustigem Ausdruck ihre Schönheiten entbüllend. Ringsum strieft und drängt sich echt deutsche Waldnatur, die in ihrem faserigen, herabhängenden



71. Die Ruhe des heil. Hieronymus. Kupferstich von v. Cranach d. Ä.

Gezweige bisweilen an Hans Baldungische und Altdorferische Formen erinnert. Daselbst gilt von der Landschaft auf dem „Heil. Hieronymus in der Wüste“ Pl. 63. einem der schönsten Holzschnitte des folgenden Jahres.

Dieses Jahr (1509) war überhaupt an großen integritätlichen Arbeiten Cranachs

besonders ergiebig: es entstanden damals die drei gleich großen Turnierbilder (B. 125—127), zu denen das glänzende Ritterspiel, das Kurfürst Friedrich ein Jahr zuvor in Wittenberg seinen Gästen veranstaltete, den Anlaß geboten haben mag; ferner das prächtige Blatt mit „Adam und Eva im Paradiese“ (B. 1), dessen Sandrart bereits mit warmem Lobe gedenkt, beachtenswert n. a. wegen der Fülle schön gezeichneter Tiere, welche uns überhaupt auf Cranachs Werken häufig begegnen; dann der auf unserer Tafel in Verkleinerung reproduzierte reizende Holzschnitt mit der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ (B. 3), von welchem auch Hellschwarzdrucke vorkommen, eine der anmutigsten, gestaltenreichsten Erfindungen des Meisters. Endlich fallen in dasselbe Jahr, von andern Einzelblättern abgesehen, auch noch die fünfzehn Holzschnitte der „Passion“ (B. 6—20) und Cranachs Beteiligung an dem „Wittenberger Heiligtumbuch“, welches allerdings in der Masse seiner Abbildungen sicher nur das Werk von Gehilfenhänden ist. Die Blätter der „Passion“ teilen in den meisten Stücken den in der damaligen deutschen Kunst hergebrachten derben Realismus und erheben sich nur ausnahmsweise, z. B. in der schön gezeichneten schlanken Gestalt des Gekreuzigten, zu einem an Dürers Höhe heranreichenden Stil.*) In der Bilderfülle des Heiligtumbuches gewinnen wir durch die auf 44 Blättern gedruckten 116 Holzschnitte (zu denen noch die Ansicht der Kirche auf der Rückseite des Titels und das sächsische Wappen am Schlusse des Ganzen hinzukommen) eine Vorstellung von dem enormen Reichtum an Reliquien, kirchlichen Geräten und Kleinodien aller Art, welche der Kurfürst Friedrich in der Allerheiligen- oder Stiftskirche zu Wittenberg angehäuft hatte.**)

Als Titelschmuck erscheint der Kurfürst selbst, als Brustbild neben seinem Bruder Johann, der ebenso dargestellt ist, gestochen von Cranach, mit dessen Monogramm und der Jahreszahl 1510.

Das führt uns auf des Meisters Kupferstichwerk, welches nur wenige Blätter, meistens Porträts umfaßt, und zwar zum überwiegenden Teil aus seiner späteren Zeit. Nur ein Blatt ist früher, „Die Buße des heil. Chrysostomus“ v. J. 1509 (B. 1), Cranachs bedeutendste Leistung in dieser Technik (Abb. 71). Es mag ihn gereizt haben, darin mit A. Dürer und dem jugendlichen Vinsas von Leyden zu wetteifern, deren Ruhm damals durch alle Lande ging. Aber seine Geschicklichkeit ist, wie dieses Blatt und auch die späteren erweisen, im Kupferstich nicht zur vollen Reife gelangt. Der Wert des „heil. Chrysostomus“ beruht vornehmlich auf dem phantastischen Reiz der Komposition, welche namentlich in ihrem landschaftlichen Teil durchaus mit dem Stil der frühen Holzschnitte Cranachs übereinstimmt.

Wie viel glücklicher die Begabung des Künstlers in den letzteren zur Geltung kommt, zeigt recht deutlich das von uns in Abb. 72 verkleinert reproduzierte Blatt, welches den Kurfürsten Friedrich die Madonna anbetend darstellt (B. 77). Keines der gestochenen

*) Die erste Ausgabe führt den Titel: *Passio D. N. Jesu Christi venustissimis imaginibus eleganter expressa ab illustrissimi ducis Saxoniae pictore Luca Cranagio Anno 1509*. Es giebt auch Abdrücke mit reichen Renaissance-rahmen, wohl nicht von Cranachs Hand. Vergl. Lindau, a. a. O. S. 85, Note 2.

**) Das Buch hat den Titel: „Die Zungung des hochlobwirdigen Heiligtums der Stiftkirchen aller Galtigen zu Wittenburg.“ Am Schluß ist Wittenberg als Druckort angegeben, mit dem Datum 1509.



Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Holzschnitt von E. Cranach d. Ä.
 Berlin. Eine Hauptstadt des Nordens.



72. Kurfürst Friedrich der Weise, die Madonna anbetend. Holzschnitt von A. Schwanh. 2. N.

Bildnisse von Cranachs Hand, das Lutherporträt nicht ausgeschlossen, reicht auch nur von fern an den kernigen Realismus dieser Erscheinung heran. Der Holzschnitt wird mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit des Wittenberger Heiligtumbuches gesetzt. Wie in diesem, so finden wir den Fürsten und seinen Hofmaler hier noch völlig auf dem Boden des alten Kirchenglaubens. Das letzte große Holzschnittwerk des Meisters vor dem Beginne der Reformation ist die aus 14 Blättern bestehende Folge „Christus, die zwölf Apostel und der heil. Paulus“ (B. 23—36). Wir dürfen sie uns vor 1516 entstanden denken, da kleinere Nachbildungen davon bereits in jenem Jahre als Illustrationen eines Mainzer Andachtsbuches vorkommen. Der apostolische Geist von Cranachs Kunst offenbart sich in diesen mit markigen Strichen gezeichneten Gestalten in seiner ganzen Größe. Es ist, wie wenn Rubens daran sich begeistert hätte. Man begreift, daß Luther hier den ihm gleichgestimmten Genies fand. Nur der Kopf des Heilands, freilich der Kernpunkt des Ganzen, steht nicht völlig auf der Höhe des übrigen, wenn er hier auch nicht die weiche, glatte Verschwommenheit, wie auf zahlreichen Bildern Cranachs, zeigt.

Da brach die stürmische Bewegung der Jahre 1517—18 über diese bis dahin unerschütterte Gestaltenwelt herein. Auf die Wittenberger Thesen folgte zunächst im Frühling Luthers Auftreten in Heidelberg, dann das Augsburger Religionsgespräch, im Jahre 1519 die Disputation mit Dr. Eck in Leipzig. Der streitbare Vorkämpfer der Reformation stand in der Vollkraft seines Geistes da, und Cranach, einer seiner ersten und treuesten Anhänger, machte sich sofort ans Werk, ihn durch seine Kunst zu verewigen. Was Lenbach für Bismarck geworden ist, das war Cranach für Luther. Aus dem Anfange der zwanziger Jahre liegen uns eine Anzahl Cranachscher Porträts des Reformators in Kupferstich und Holzschnitt vor. Luther ist darin als Brustbild noch in der Augustiner-Mönchsstracht mit der Tonsur dargestellt, die eine Hand auf der Brust, vor sich ein Buch. Auf dem Stiche von 1520 stehen unten am Fuße der Nische, welche den Hintergrund bildet, die monumentalen Aufschriftsworte:

Aetherna ipse suae mentis simulachra Lutherus

Exprimit at vultus cera Lucae occiduos.

In ungezählten Abdrücken, Nachbildungen und Umgestaltungen gingen diese Bildnisse bald durch die ganze Welt, schmückten die Titel der von Luther und seinen Anhängern verbreiteten Schriften, führten durch den Anblick seiner Persönlichkeit der Sache der Reformation neue Anhänger zu. Aber so fesselnd uns auch die Erscheinung des gottesfürchtigen Mannes in diesen Bildern entgegentritt, in der Schlichtheit und tiefen Frömmigkeit ihres Ausdrucks: das vollendete Lutherporträt Cranachs haben wir hier doch noch nicht vor Augen. Ebenjowenig in dem „Luther als Ritter Georg“, dem schönen Holzschnitte von 1522 (Schuchhard, Nr. 179). Der ganze Luther, der siegreiche Held der Reformation in der Wucht und Volkstümlichkeit seines Wesens, im Predigergewande der von ihm gegründeten Kirche: dieser Luther, der in Rietzschels bronzenem Denkmal seine letzte und höchste plastische Gestalt gefunden hat, erstand erst in den Cranachschen Bildern und Holzschnitten der vierziger Jahre. Das von dichtem Haar umwallte Haupt etwas zur Seite gerichtet, steht er in voller Figur da, breitschulterig, fest, im Antlitz unerschütterliches Gottvertrauen, das donnernde Wort auf den Lippen. An die Darstellungen in ganzer Gestalt (B. 147—149) reihen sich

mehrere nicht minder charakteristische Brustbilder B. 150—151: das erstere von diesen beiden kommt auch als Titelschmuck eines 1516 bei Abaw in Wittenberg gedruckten Kirchentriebes von Luther vor und kehrt in dem 1517 aus derselben Anstalt hervorgegangenen „*Horulus animae*“ wieder; verwandt ist endlich das etwa dreiviertellebensgroße Brustbild mit der Unterschrift: „*Epitaphium in-oultum monumento D. Martini Lutheri. † 1516*“ (Schuchardt, Nr. 188). Alle diese Bilder tragen den Stempel voller, innerlich erfahrener Wahrheit.

Neben Luther durften selbstverständlich dessen geistige Mitarbeiter nicht fehlen. Cranach verkehrte sein halbes Leben mit ihnen als gleichgeachteter Genosse. Voran steht Melancthon, den der Künstler uns auch in verschiedenen Aufnahmen, in ganzer Figur (B. 153) und als Brustbild (B. 151) vorführt, mit scharfer Betonung seiner feinen, verstandesklaren Vermittlernatur. Dazu gesellen sich Luthers Freund Georg Spalatin, der Kaplan und Geheimschreiber Friedrichs des Weisen, sodann die Prediger Bingenhausen und Jonas, vornehmlich aber die Fürsten des protestantischen Lagers, außer Friedrich und seinem Bruder Johann zunächst Johann der Großmütige und seine Gemahlin Sibylle von Cleve, Herzog Johann Ernst von Sachsen u. a. (Schuchardt, Nr. 164—176). Besonders beachtenswert ist das dreiviertellebensgroße Brustbild Johann Friedrichs mit der Narbe auf der Wange und der Unterschrift: „*In Wittenberg ben Jörg Formschneider 1551*“ (Nr. 172), einer der wenigen Angaben über Holzgraben der sächsischen Schule, denen man auf Cranachischen Holzschnitten begegnet. Aus den späteren Jahren des Meisters, in welche die meisten der erwähnten Bildnisse fallen, stammen sodann verschiedene Blätter von dogmatischer Ärbung, auf denen die Verantwortlichen der Reformatoren in Aktion erscheinen. So z. B. das merkwürdige Blatt mit Huf und Luther, welche mehreren sächsischen Fürsten die Konmunion erteilen B. 152, und der seltene große Holzschnitt mit dem auf der Kanzel stehenden Luther, zu dessen einer Seite unter dem Bilde des Gekreuzigten das Abendmahl in beiderlei Gestalt gereicht wird, während auf der andern der Hellenraden sich anbahnt, um den Papst und die Kardinäle mit der ganzen Mierisei zu verdrängen mit der reichen Renaissance-Bekrönnung 28 cm h. und 39 cm br.; Albertina.

Eine gesonderte Betrachtung verdient die Wirksamkeit Cranachs und seiner Werkstattgenossen für die den Zwecken des neuen Glaubens gewidmete Buchillustration. Die tiefsten Strömungen der Zeit, die ganze volkstümliche Entwicklung des Buchwesens und der Holzschnidekunst trafen hier mit den religiösen Zielen der führenden Geister in einem Punkte zusammen. Zunächst galt es Breche zu legen in die alte Kirchenordnung: Luther begann den Kampf gegen die Mißbrände des Bistums, er erhob seine Stimme gegen die Rechtmäßigkeit der von Rom ausgeübten Oberherrschast Aus der in dem Kreise der Seinigen von neuem aufgeworfenen Frage, ob nicht vielleicht der Papst selbst der in einigen Stellen der heiligen Schrift erwähnte Antichrist sei, entstand die Satire: „*Passional Christi und Antichrist*“. Sie ist J. 1521 jedoch ohne Jahreszahl, sowie auch ohne Namen des Verfassers, Dandlers und Illustrators, in Wittenberg erschienen. Den Druck besorgte wahrscheinlich der seit 1509 dort

*) Neueste phototypische Ausgabe von Bith. Scherer. Deutsche Texte 11.111. 10 in 12. Abbildungen. III. Mit Einleitung von G. Nameran. Berlin 1872. 188 1

anwässige Johann Grü-
nenberg, der Drucker des
„Heiligtumbuches.“*) Die
Zeichnungen zu den Illustra-
tionen, die zum Teil recht
ungeeignet geschnitten sind,
lieferte Lukas Cranach. Der
Gedanke des Büchleins, die ver-
gleichende Zusammenstellung
von Christi gottesgegebenem
Leben und Leiden mit dem in
Stupigkeit und Weltlust ver-
sunkenen Wandel seines Statt-
halters auf Erden, rührt —
insoweit er nicht bereits viel
älteren Datums, z. B. von
John Wiclif ausgesprochen
war — gewiß von Luther selbst
her. Aber die Texte zu den
Bildern hat nicht er, sondern
Melancthon mit Hilfe des Ra-
monisten Schwertfeger geliefert.
Luther gedenkt der Herstellung
des Werckens mehrfach in sei-
nen Briefen, nennt es in dem
Schreiben an Spalatin vom

Passional Christi und



73. Christus wäscht den Jüngern die Füße.
Holzschnitt von L. Cranach d. Ä.

7. März 1521 „bonus et pro laicis liber“ und spricht in dem Brief an Melancthon vom 26. Mai desselben Jahres den Textverfassern seine Anerkennung aus.***) Die erste Ausgabe enthält 26 Holzschnitte, deren erster sich auf der Rückseite des Titels befindet, immer je zwei einander gegenüberstehend, mit antithetischen Bildern Christi und des Papstes: z. B. Christus wäscht den Jüngern die Füße — der Papst läßt sich vom Kaiser den Schuh küssen (Abb. 73 und 74), Christus treibt die Verkäufer und Wechselr aus dem Tempel — der Papst ist selbst ein Verkäufer geworden, der mit Ablass handelt, u. s. w., bis zu dem letzten Bilderpaar, auf dem wir Christus gen Himmel fahren — den Papst vom Teufeln in die Hölle gestürzt sehen. Ausführliche deutsche Unterschriften mit Hinweisen auf die Bibel erläutern die Darstellungen.***)

*) Man hat ohne bestimmtes Zeugnis angenommen, daß Cranach, der eine eigene Druckerei besaß, die Ausgabe selbst besorgt habe. Am Schlusse der Auflage liest man die launige Angabe: „Ex archa Noe“ und darüber die Verle: „Das man dem sündstuß mich entzucht, Bin ich in Noe's arch getrudt“.

**) „Passionale antitheton mire placet: Joh. Schwertfeger in ea opera video tibi saeculorum.“ Dr. M. Luthers Briefe, gesammelt von de Wette, II, 9; I, 571.

***). Über die verschiedenen Ausgaben des Passionalis s. Keller, S. 369 ff. und Schuchhardt, II, 240 ff.; vergl. auch Muther, Bücherillust. I, S. 234 ff., Taf. 254 und 255.

Antichristi.



74. Der Papst läßt sich vom Kaiser den Fuß küssen.
Holzschnitt von E. Granach d. Ä.

deutschen Bibelübersetzungen — 15 an der Zahl — nicht der griechische und hebräische Originaltext, sondern die lateinische Vulgata zu Grunde lag und daß mit deren Übertragung in ein „undeutsches Deutsch“ auch alle hergebrachten Fehler und Mißverständnisse des lateinischen Textes mit herübergekommen waren. Durch Luther ward zum erstenmal der Urquell wieder erschlossen und in ein Gefäß geleitet, das unser größter Sprachforscher, Jakob Grimm, als ein wunderbares Muster von Adel und Reinheit gepriesen hat. — Eingehend müssen die Holzschnitte gewürdigt werden. Wir sind dem Bilderschnitt der Lutherschen Bibel bereits oben (S. 150 ff.) begegnet, wo sein Verhältnis zu den Werken Dürers und Holbeins darzulegen war. Jetzt ist auf die Entstehung des Ganzen im besonderen Hinblick auf die Wittenberger Illustratoren, vornehmlich auf Granach, ausführlicher zurückzukommen.

Als feststehende Tatsache darf man betrachten, daß Luther selbst auf die Gestaltung der Bilder zu seiner Bibelübersetzung bestimmenden Einfluß genommen

Mit demselben Brief an Melancthon, in dem er ihn beglückwünscht zu dem Passionale, sandte Luther dem Freunde von der Wartburg seine „Auslegung des achtundsechzigsten Psalms“, die dann auch gleich noch i. J. 1521 bei Grüneberg im Druck erschien, als Truch seiner bis zum Jahre 1517 zurückreichenden Beschäftigung mit der Bibelergeße. Im September 1522 folgte darauf der erste Teil der großen, im Dezember 1521 begonnenen Arbeit selbst, das von Melchior Lotter gedruckte „Neue Testament.“^{*)} Die sprachgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes und seinen mächtigen Einfluß auf den Gang der Reformation haben wir hier nicht weiter auszuführen. Nur kurz möge daran erinnert werden, daß sämtlichen vor Luther im Druck erschienenen

*) Der Titel dieser ersten Follio-Ausgabe lautet einfach: „Das Neue Testament Teutsch Wittenberg.“ Die zweite, im Dezember desselben Jahres erschienene Ausgabe, ebenfalls in Follio, enthält am Schluß die Worte: „Gedruckt zu Wittenberg durch Melchior Lotter von tausend fünf hundred zwei und swanzighen Jar.“ Welche phototypische Ausgabe der Septemberbibel von W. Scherer, Deutsche Texte, I. Mit Gint. v. J. Köstlin. Berlin Greif 1883 32?

hat. Für die erste vollständige Ausgabe der Lutherschen deutschen Bibel (v. J. 1534) wird uns das aufs unzweideutigste bezeugt;*) und es ist kein Grund vorhanden, es nicht auch beim Beginn des Wertes anzunehmen. Lag doch die Einflußnahme des Autors auf den Bilderschmuck seines Wertes durchaus im Geiste der damaligen Zeit, wie Seb. Brant, die Gelehrten Maximilians, der Kaiser selbst und zahlreiche andere Beispiele uns beweisen!

Nicht minder wahrscheinlich als der direkte Einfluß Luthers auf den Bilderschmuck seiner Bibel ist der Anteil Cranachs an den Entwürfen der Illustrationen, obwohl diese keinesfalls von dem Meister selbst auf die Holzstöcke gezeichnet sind. Dafür ist ihr Wert ein zu geringer, ihre Ausführung eine zu verschiedenartige. Es trägt auch keines der Bilder Cranachs Monogramm. Wir dürfen das Ganze somit nur als eine Cranachische Werkstattarbeit betrachten, an welcher mehrere ungleich begabte Gehilfen unter der Oberaufsicht des Meisters beschäftigt gewesen sind. Auf das Monogramm eines dieser Gehilfen, welches auf dem Schlußblatte (21) unten steht, wurde früher (S. 151) bereits hingewiesen; wir teilen es hier in getreuer Wiedergabe mit. Ein zweiter verbirgt sich vielleicht hinter dem Zeichen **HD**, das wir auf einem Holzschnitt in Luthers „Sermo de sancto Antonio Heremita“ (1522) finden (Muther, a. a. O. S. 235). Schon weil die Arbeit drängte, war das Zusammenwirken mehrerer Kräfte eine Notwendigkeit.



Die Holzschnitte des Lutherschen „Neuen Testaments“ bestehen (in den beiden Ausgaben v. J. 1522) zunächst aus einer Anzahl von Initialen an den Anfängen der verschiedenen Bücher, sodann aus den 21 Bildern zur Apokalypse.***) Die letzteren beanspruchen das Hauptinteresse. Es wurde bereits oben auf ihre Abhängigkeit von Dürers „Heimlicher Offenbarung“ hingewiesen. In diesem seinem Jugendwerke hatte der Nürnberger Meister den apokalyptischen Vorstellungen seiner deutschen Vorfürer einen für alle Zeiten vorbildlich gewordenen Abschluß gegeben. „Er hat die Typen, welche die Tradition ihm bot, so großartig schöpferisch gestaltet, daß die Phantasie seiner Nachfolger bis auf den heutigen Tag unter der Herrschaft seines Wertes sich beugt.“***) Das gilt also auch von Cranach und seinen Werkstattgenossen: sie wiederholen in den Bildern, für welche Dürersche Kompositionen vorliegen, vielfach dessen Motive, bald in getreuer, bald in freierer Nachahmung; aber sie weichen auch in manchen wichtigen Punkten von den Darstellungen Dürers ab, von der beträchtlichen Vermehrung der Blätterzahl abgesehen. Der Wittenberger Zeichner hat drei Bilder (8, 11, 16) ganz neu hinzugefügt, in mehreren Fällen aus einem Bilde von Dürer deren zwei oder drei gemacht (4—5, 17—18—19, 20—21), in einem Falle dagegen zwei Dürersche Blätter (9, 10) zu einem (12) zusammengezogen.


*) Christoph Walther, der Korrektor Hans Lustig, des Truckers der Bibel von 1534, erzählt, „daß Luther die Figuren zum Teil selbst angegeben, wie man sie hat sollen reifen und malen.“ Panzer, Entw. v. vollst. Gesch. d. deutsch. Bibelübersetzung, 2. Aufl., Nürnberg 1791, S. 306.

**) Als Initialenschnitt erscheinen die vier Evangelisten, die Ausgießung des heil. Geistes, die heil. Paulus und Petrus, Johannes auf Patmos, Jakobus und eine andere Darstellung des Johannes, nebst zwei weiteren untergeordneten Bildern vor den Episteln an die Hebräer und des Judas. Einige der Initialfiguren wiederholen sich.

***) Mart. Made, Zur Apokalypse Dürers und Cranachs, (Festschrift f. A. Springer), S. 120.

Im allgemeinen wird die Übereinstimmung mit Türier gegen das Ende zu fördern, natürlich nicht eben zum Vortheile der Bilder. Daß dem Wittenberger Zeichner bei seiner Arbeit die Lutherische Übersetzung vorlag und für ihn maßgebend war, läßt sich aus Blatt 7 mit Bestimmtheit schließen. Türier und alle früheren Illustratoren der Apokalypse haben sich für ihre Darstellungen der betreffenden Szene an den Text der Vulgata gehalten, welcher von einem durch den Himmelsraum fliegenden Adler spricht,* der seinen Weheruf ertönen läßt über die Erdenbewohner, während Luther an die Stelle des Adlers einen Engel setzte. Und ebenso machte es der Wittenberger Zeichner, was ohne Kenntniß dieser Textänderung nicht erklärlich wäre. Als ein ausgezeichneter papstfeindlicher Zug ist die kleine dreifache Krone bemerkenswert, welche der Lutherische Illustrator (auf Bl. 11 und 16) dem Tragen aufsetzte. Jedoch nur in der ersten Ausgabe der Übersetzung; in der zweiten finden wir sie in eine einfache verwandelt.

Es ist hier nicht der Ort, den Einzelheiten der Geschichte von Luthers Bibelübersetzung weiter nachzugehen, weil die folgenden Teile ein mehr literarisches und bibliographisches als kunstgeschichtliches Interesse darbieten. Das Alte Testament, von dessen Übersetzung die erste Folio-Ausgabe bei Melchior Lotter in Wittenberg zu erscheinen begann, enthält in seinem ersten, die fünf Bücher Moses umfassenden Teile elf die ganze Seite füllende Holzschnitte, von denen einige der Werkstatt Cranachs durchaus würdig sind, z. B. Abrahams Opfer, Jakobs Traum und Joseph, der dem Pharao seine Träume auslegt. Haben diese Bilder auch in Holsteins Hand für den Nachdruck von Thom. Wolffs bedeutend an Reiz und innerer Lebendigkeit gewonnen, so ist ihnen doch ein gewisser volkstümlicher Charakter, ein Zug von kraftvoller Eindringlichkeit nicht abzuspüren.**). Für die ersten Ausgaben der Lutherbibel in Großfolio, welche Melch. Lotter i. J. 1521 veranfaltete, wurde der Monogrammist

EL  als Illustrator beigezogen, von welchem auch mehrere große Holzschnitte in Emser's katholischer Bibelübersetzung v. J. 1527 (Tresden, Wolff, Stoeckel, Fol.) herrühren. Das Zeichen des Künstlers wird auf Gottfried Seigel gedeutet, über den jedoch urkundlich bisher nichts festgestellt ist (Mugler, Monogr. III, S. 10 ff.). Der Stil der Holzschnitte weist entschieden auf die Schule Cranachs hin.

Merkwürdig ist, daß Emser für seine katholische Bibel die Lutherischen Holzschnitte zur Offenbarung entlehnt hat, auf denen freilich inzwischen jene Verwandlung der dreifachen Krone in die einfache vorgenommen war. Die Stöcke wurden ihm für 10 Taler von Cranach überlassen, in dessen Eigentum sie übergegangen waren: ein Beweis mehr für seinen oben dargelegten Anteil an der Lutherischen Bibelillustration.

Unter den Holzschnittwerken aus der späteren Lebenszeit des Meisters ist nun das Buch von der „Künsterkunst“ des Fabian von Amerwald zu erwähnen. Das 1524

*) Et vidi et audiui vocem unius aquilae volantis per medium caeli, dicens voce magna: „Vae, vae, vae, habitantibus in terra.“ Und alle Geden haben es. Luther setzte seiner Übersetzung die Cranachsche Ausgabe des Neuen Testaments von 1522 zu Grunde, welche die Entstellung *angelos* bietet. Er schrieb daher: „Und ein engel und ein engel Engel flogen mitten durch den Himmel“ u. s. w. Rade, a. a. O. S. 10.

**) Wögelin, Repert. f. Kunstwissenschaft. II, 181 ff. und Muther Bucherill. S. 114 ff. den Wert der Bilder zu gering an.

***) Eine Probe bei Muther, Bucherill. Taf. 28.





bei H. Lufft in Wittenberg erschien und zahlreiche, sehr gezeichnete Illustrationen aus Cranachs Werkstatt enthält. Er selbst hat schwerlich daran mitgewirkt. Außer dem Brustbilde des Verfassers und dem kurfürstlichen Wappen sind es 53 Darstellungen von Ringervereen in den verschiedensten Stellungen mit beige gedrucktem Text. Aus einer von Cranachs Rechnungen (Schuchardt, I, S. 161) scheint hervorzugehen, daß ein Exemplar dieses „Büchleins, darinnen die Ringer und Fechter abgemaset,“ für den Kurfürsten Johann Friedrich in der Werkstatt des Meisters illuminiert worden ist.

Eine Specialität von besonderem Reiz sind die von Cranach gezeichneten Tierdarstellungen, welche sich namentlich vielfach auf den von ihm komponierten Büchertiteln und ähnlichen Zierwerken finden. Sie bilden ein Stück des besten Naturbodens seiner Kunst. Schon Christoph Scheurl, der berühmte Wittenberger Jurist, Cranachs Freund, rühmt in dem vielcitirten Widmungsbriefe vor seiner Festrede vom 11. November 1508 des Meisters unvergleichliche Geschicklichkeit in der täuschenden Wiedergabe der deutschen Waldtiere. Köstliche Proben davon enthält u. a. das „Gebetbuch Kaiser Maximilians,“ zu welchem Cranach acht Randverzierungen beisteuerte (Schmelzer, Jahrb. III, SS ff.), die sich neben Dürer sehen lassen können. Auch auf seinen einzelnen Kupferstichen und Holzschnitten biblischen und legendarischen Inhalts sind die Waldtiere nicht selten mit ausnehmender Sorgfalt ausgeführt. Specieell ins waidmännische Gebiet fällt der große Holzschnitt mit der Hirschjagd (B. 119). Dazu kommt dann die Reihe der geistvoll erfundenen Büchertitel, in deren Einfassungen Tiere und andere Figuren, Pflanzenwerk und phantastisches Linienornament anfs anmutigste miteinander verweben sind. Butsch (Bücher-Ornamentik, Taf. 59—93) hat eine Auswahl davon zusammengestellt. Die Titelumrahmung mit der Buchdruckerpresse, nebst Gule und Bär (1520) und die mit den weidenden Hirschen (1527, zu Luthers Streitschrift gegen die „Schwärmgeister“) gehören zu den beachtendsten Blättern dieser Art. Die Vortragsweise ist in den früheren Werken von höchster Zartheit, die Zeichnung hebt sich in lockeren, feinen Linien von hellem Hintergrunde ab; später wird sie derber und gedrängter, mit schwarz oder in dichter Schraffirung angelegten Hintergründen. —

Cranach hatte mehrere kunstbegabte Söhne, von denen der ältere, Johannes, 1536 in Bologna starb, ohne zur vollen Reife gediehen zu sein. Der jüngere, Lukas (1515—1556), erbt die Würden und den Ruhm seines Vaters. Die ihm zuzuschreibenden Bilder, deren Reihe mit dem Ende der dreißiger Jahre beginnt, zeigen in der Erfindung kein selbständiges Talent, sind aber nicht ohne malerischen, freilich etwas weichen Reiz. Am tüchtigsten erweist sich der Künstler als Porträtmaler. Unter den sechs oder sieben Gefellen, welche der ältere Cranach stets um sich gehabt haben soll, um der Fülle der an ihn herantretenden Aufträge genügen zu können, haben wir uns seinen Sohn Lukas als einen der bevorzugtesten zu denken. Dieser teilt mit dem Vater das bekannte Monogramm der geflügelten Schlange und zwar in einer Form, welche sich der späteren Variante mit dem wagerechten Flügel nähert, nur meistens größer und in einigen Windungen auch anders geschwungen ist als das Zeichen Cranachs d. Ä.* Es findet sich in dieser Form auf zahlreichen Holzschnitten, von denen einige noch in die Lebenszeit des alten Cranach fallen.

* Vergl. die Auseinandersetzungen von L. Scheibler im Repertor. f. Kunstwiss. X, 298 ff.

Unter den Holzschnitten, deren Zeichnung von Lukas Cranach d. Ä. herrührt, hat man in erster Linie mehrere Folgen von Porträts berühmter Zeitgenossen zu beachten, an ihrer Spitze die Kaiser Karl V. und Ferdinand I. in ganzer Figur nebst den Fürsten des sächsischen Hauses (Schuchardt, Nr. 119 ff.); dann eine Reihe der vielfach dem älteren Cranach zugeschriebenen Bildnisse Luthers und der übrigen Reformatoren, von denen manche durch ihre späten Datierungen ohnehin über die Grenze der Lebenszeit des alten Meisters hinausfallen. Unter den Holzschnitten emblematischer Gattung sind die zwei Wappen in der meissenburgerischen Kirchenordnung von 1552 und 1557 durch den darüber noch vorfindlichen Rechnungsvorwort interessant, in welchem die Zahlungen an den Zeichner und an den Holzgraveur getrennt actiert erscheinen.*) Als umfassendste Leistung der Buchillustration von der Hand des jüngeren Cranach ist schließlich die Leipziger Bibel des Nikol. Wolrab v. N. 1512 (Fol. Nr. 12) hervorzuheben, deren Holzschnitte wenigstens zum Teil von ihm gezeichnet sind. Es gehört dazu n. a. die aus sieben Blättern bestehende Folge der Evangelisten mit den Aposteln Paulus, Petrus und Jakobus, welche bei Barisch (19—55) noch unter den Werken des älteren Cranach stehen. Es sind schön komponierte Blätter von guter, aber etwas trodener Zeichnung. Die Heiligen sind in ihren Gemächern sitzend dargestellt, mit dem Schreiben der Evangelien oder Episteln eifrig beschäftigt. Das Bild des Johannes (Bl. 52) trägt das Monogramm mit dem wahren rechten Flügel und die Jahreszahl 1510. Die in dieser Bibel enthaltenen 26 Blätter zur Apokalypse sind so schwach in der Zeichnung und nachlässig im Schnitt, daß man sie nur untergeordneten Gelehrtenhandsen aus der Cranachischen Werkstatt zuschreiben kann.

Von diesen untergeordneten Mitgliedern des Wittenberger Künstlerkreises haben einige sich durch Marken, wie  und  von den Genossen unterschieden. Andere, wie Heinrich Meyer, sind  und  uns auch dem Namen nach bekannt, ohne daß wir mit demselben jedoch mit Sicherheit bestimmte Leistungen von individuellem Charakter verbinden könnten. Die einzige bedeutendere Persönlichkeit von einigermaßen greifbaren Umrißlinien ist der Meister Hans Brosamer (Brosamer) von Aulda (c. 1480 bis c. 1551), dessen Gemälde, vorzugsweise Bildnisse von etwas eblischerhafter Auffassung, uns berechtigen, ihn der Gesellschafft Cranachs anzureihen. Er ist durch Bezeichnungen auf seinen Blättern von 1536—1550 in Aulda nachweisbar, brachte die letzten Lebensjahre in Erfurt zu und soll dort auch gestorben sein.**) Man kennt eine beträchtliche Zahl Holzschnitte und Kupferstiche von seiner Hand, aus deren Erfindung und Behandlungsweise jedoch keine sympathische Natur spricht. Es fehlt ihm an Geschmack und feinerem Schönheitsgefühl; seine Formengebung neigt zum Plumpen und Aufgedunsenen. Besonders in unbekleideten weiblichen Körpern tritt diese Eigenheit oft auf eine geradezu verlegende Weise zu Tage, z. B. in dem Holzschnitt mit der Erschaffung der Eva (Bl. 1), in dem Kupferstich mit dem Parisertheil n. a. Auch seine sonst nicht schlecht gezeichneten Bildnisse leiden bisweilen an dem gleichen Uebelstande, z. B. der Verurtheilung des Abtes Joh. v. Henneberg v. 1511 (Bl. 23). Eines der xlographischen Bildnisse, das des Pa-

*) Pass. P.-Gr. IV, 12: Dem Lucas Vater von zweien Wappen n. a. zu seinen 17 Jhr. . . . 221, fl. Dem Formschneider von beiden Wappen zu schneiden . . . 15, 16.

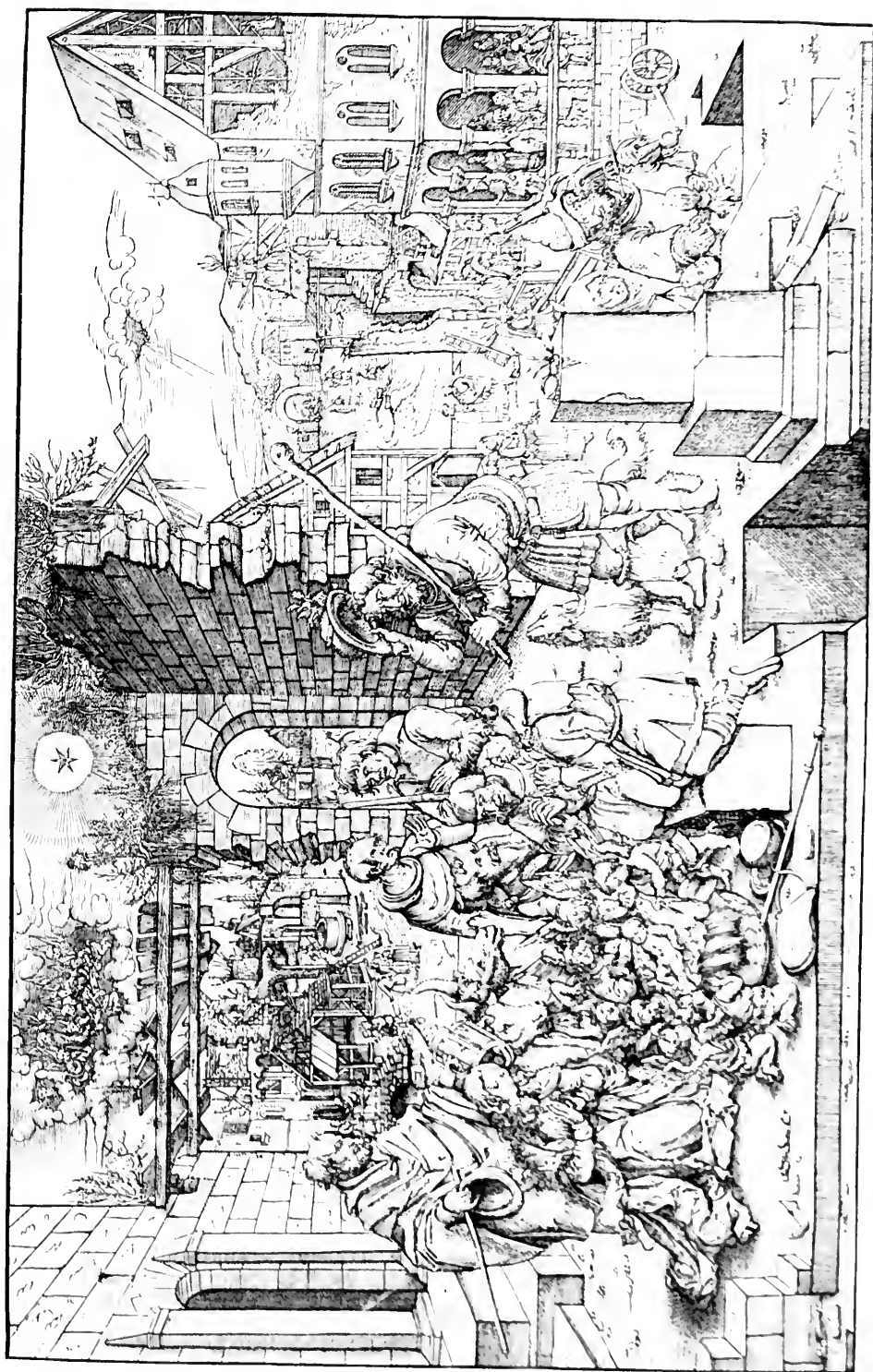
**) Pass. P.-Gr. III, 32 ff.; C. Eichenmann: Allgem. Deutsche Biographie, III, 1, 100. M. Bergau, Kunstchronik, VII (1878), 194 ff.

grafen Philipp von Hessen (Pass. 31), trägt die Unterschrift: „Hans Brosamer, Formschneider zu Erfordt,“ woraus hervorgeht, daß dieser Meister seine Holzzeichnungen auch selbst geschnitten hat. Der Schnitt ist etwas mager, aber doch besser als die von anderen Xylographen ausgeführten Brosamerischen Holzschnitte. Eine Seltenheit ist sein „Kunstsbüchlein,“ eine Sammlung von 35 Holzschnitttafeln mit Entwürfen für Gold- und Silberarbeiter, Potale, Kannen, Gläser, Schmuckgegenstände u. dergl. in einem zierlichen und reichen Renaissancegeschmack, der in manchen Punkten an A. Altdorfers Gefäßradierungen erinnert, auf dem Titel mit der Darstellung einer Goldschmiedewerkstatt.*) Zahlreiche biblische Holzschnitte Brosamers zieren die Wittenberger, Magdeburger u. a. Ausgaben von Luthers Übersetzung der heiligen Schrift aus den Jahren 1536—1560. In den Holzschnitten der lateinischen Bibel von M. Gießlerich (Frankfurt 1553) giebt er Nachahmungen von Holbeins Bildern zum Alten Testament. Unter seinen xylographischen Werken verdienen noch besonders hervorgehoben zu werden: der große, aus neun Blättern bestehende Holzschnitt mit „Bathscha im Bade“ v. J. 1554 (Pass. 17) und das Bildnis des Hans Sachs (Pass. 35), von dem der Originalstock sich im Berliner Museum befindet; unter seinen Stichen: der vielleicht nach einer Beschreibung der (1506 aufgefundenen) Gruppe angefertigte „Laokoön“ von 1538 und der „Luther auf der Kanzel“ (Pass. 13b). Im ganzen werden die gestochenen Arbeiten Brosamers höher geschätzt als seine Holzschnitte. Sie verraten den Einfluß der Nürnberger Schule. Doch erhebt er sich auch als Stecher nicht über das Niveau eines fleißigen Effektikers.

In den Weimarer Kammerrechnungen findet sich seit 1548 der Name eines kaiserlichen Hofmalers Peter Gottland, der in einer eigenhändigen Unterschrift des Meisters vom 5. Oktober 1549 ausführlicher als Peter Roddesstet aus Gottland wiederkehrt (Pass. P.-Gr. IV, 56 ff.). Der Künstler scheint von der schwedischen Insel Gotland gebürtig gewesen zu sein. Er war bis 1572 noch am Leben und hat außer zahlreichen Gemälden auch eine Anzahl Kupferstiche und Holzschnitte von guter Zeichnung geliefert, welche den Stil der Schule Cranachs d. Ä. zeigen und mit dem Monogramme **P** bezeichnet sind. Auf einem der Holzschnitte ist beigefügt: Wolfgang Etkürmer, Holzschneider zu Leipzig.

Sehr wahrscheinlich gehört der vielfach mit Hans Leu oder Hans Lügelsburger identifizierte Monogrammist H. L. oder H. S. L., von dem wir eine Anzahl Stiche von wunderbar phantastischem Stil, aber höchst geschickter Technik besitzen, auch in Zusammenhang mit den sächsischen Meistern. Jules Renouvier (Types et manières des maitres graveurs. II, 75 ff.), der dies herausgefunden hat, giebt eine treffende Charakteristik seiner gewählten, bisweilen spröden, aber originellen Manier und seiner schwülstigen, zuweilen unglaublich plumpen Formengebung. Der Schmerzensmann (B. 1) hat eine ganz barocke Anatomie und ein Gesicht wie ein Triton; der heil. Georg mit dem Drachen (B. 3) trägt den Kopfputz eines Indianerhauptlings; dem heil. Petrus (Pass. 15), einer völlig verdrehten, aus allen Fugen geratenen Gestalt, die sich auf

*) Ein neu kunstsbüchlein von mancherley schönen Trindgeschiren / zu gut der heubenden jugend der Goldschmidt durch Janen Brosamer / Maler zu Auld / an tag gegeben. — Neue Ausgabe in Lichtdruck von A. Triich nach dem aus der Naglerischen Sammlung stammenden Exemplar des königl. Kupferstich-Kabinetts in Berlin. Berlin, G. Grote. 1882.



den Schlüssel wie auf einen riesigen Notenstod stützt, hängt der gebauhte Mantel gleich einem gebogenen Sienrohr über dem Arm. Aber der Meister ist nicht immer so exzentrisch wie in diesen Blättern. Einige biblische und profane Darstellungen kleineren Formats zeigen uns in ihm einen Mann von Gründung und feinder, hotter Ausdrucksfähigkeit, sind auch als technische Leistungen ganz reibetabel; so z. B. der „Brünstige Liebesgott“ (B. 6), der von einer Kugel über ein Wasser dahin getragen wird, in dem eine Menge winziger nackter Figuren sich herumtummeln: ein kleines Meisterstück des Grabstichels.

Eine wohl gleichfalls in diesen Künstlerkreis gehörige, aber auch noch völlig im Dunkel stehende Persönlichkeit ist der Monogrammist W. S., von welchem bisher drei Holzschnitte bekannt sind.* Darunter ein interessantes großes Blatt 151,2 × 327 mm mit der Anbetung der Hirten (Pass. 2), welches wir auf unserer Tafel in verkleinerter Nachbildung vorführen. Es ist eine figurenreiche, wirkungsvoll gruppierte Komposition, über welcher ein Widerschein von Dürers idyllischer Auffassung der biblischen Vorgänge ruht, aber von hausbackenen Typen und in der Durchbildung ohne feineren Reiz. Außer dem Namenszeichen des Meisters, das man an dem Brunnen auf dem Plage rechts im Hintergrunde sieht, stehen vorne links an der Mauer die Buchstaben LV (nicht L. C., wie Nagler angiebt), und man hat die Zeichnung des Holzschnittes deshalb mit Lukas Cranach in Verbindung bringen wollen: eine Hypothese, die vom stilistischen Standpunkte nicht zu verwerfen ist, obwohl die Handschrift sicher viel einfacher auf den Evangelisten Lukas bezogen wird, der uns (II, 16 ff.) die Geschichte von der Anbetung der Hirten überliefert hat. Nach Nagler gehört das interessante Blatt in die Luthische Bibel des Nikolaus Wolrab (Leipzig 1561).



b. Westfälische und niedersächsische Meister.

Die weitverbreitete Vorstellung, daß der Norden Deutschlands eine unfruchtbare Wüste sei, aus der nur vereinzelte erratische Kunstblöcke hervorragten, verstimmt bei der fortschreitenden Erkenntnis der Thatfachen mehr und mehr. Nicht nur Baukunst, Malerei und Bildnerei, sondern auch die gewerblichen und vervielfältigenden Künste haben dort in alter wie in jüngerer Zeit stets einen ergiebigen Boden gefunden.

Über alle deutschen Lande bis zum fernsten Nordgan reichte die Macht von Dürers Einfluß. Zwei namhafte westfälische und rheinische Künstler, Hermann Meißner von Soest und Jakob Sind von Köln, zählen zu seinen Schülern. Wir werden ihnen im folgenden Kapitel in den Reihen der Nürnberger Kleinmeister begegnen. — Zwei andere Westfalen, Johann Vadenfeldt von Essen und Nikolaus Wilborn von Münster (?) mögen dagegen schon hier kurz behandelt werden, obwohl auch auf sie Dürers Vorbild nicht ohne Wirkung geblieben ist. Joh. Vadenfeldt muß nach einem vom Jahre 1510 datierten Selbstbildnis (Tab. 57) welches ihn als achtundzwanzig Jahre alt bezeichnet, 1511 geboren sein. Er hat über 60 gestochene Blätter verschiedenartigen Gegenstandes und Stils hinterlassen, von

*) Mit dem Zeichner und Kupferstecher Wolf Steiber (Steiber oder Steuber) zusammen gegen Ende des Jahrhunderts zu Nürnberg arbeitete, ist er nicht zu verwechseln.

denen drei das Datum 1551 tragen; die übrigen scheinen aus den dreißiger und vierziger Jahren zu stammen. Entschieden von Dürer beeinflusst zeigt sich das große Blatt mit der heil. Dreifaltigkeit vom Jahre 1542 (Pass. 10; B. 4). Die Ausführung ist nicht ungeübt, aber trocken. Zu anderen Stichen verrät sich das Studium italienischer Meister mit solcher Bestimmtheit, daß man an einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Rom denken möchte, wovon jedoch nichts Näheres bekannt ist. Die Blätter mit Adam und Eva z. B. (Pass. 1 und 2) bekunden deutlich den Einfluß des Michelangelo. Die Folge der Planeten (Pass. 19—25) ist ganz durchdrungen von dem Giste des Manierismus. — Nik. Wilborn, dessen Thätigkeit als Kupferstecher in die Jahre 1531—1537 fällt, hat ebenfalls nach Nürnberger und nach italienischen Meistern sich gebildet, empfing dazu aber auch den Einfluß der niederländischen Kunst, welcher überhaupt für die ganze norddeutsche Künstlerschaft der Epoche schwer ins Gewicht fällt. Wir lesen den vollen Namen des Meisters (NICLAS WILBORN) auf einer Volschheide, welche mit den Darstellungen des Sündenfalls und eines Todesbildes verziert ist (Pass. 27). Der Künstler lieferte mehrere solche ornamentale Stiche von guter Ausführung, Nachahmungen von Meilen u. dergl. Ein harter, metallischer, goldschmiedmäßiger Zug geht auch durch seine übrigen Arbeiten, vornehmlich durch seine Porträtstiche, von denen die des Johann von Leyden (Pass. 26) und des Knipperdollinck (B. 1), beide nach H. Aldegrevier, wegen der dargestellten Persönlichkeiten, sowie auch wegen der virtuosen Behandlung der Gewandstoffe und des Beiwerks besonders interessant sind. Von den italienischen Meistern hat es vornehmlich Jacopo de' Barbari dem westfälischen Stecher angethan. Dieser kopierte von dem Venetianer vier Blätter (B. 2—5) mit großer Sorgfalt und Stilkreue. In Wilborns eigenen Kompositionen, z. B. dem Triumphe des Paris und der Helena (B. 6) und dem „Kampfspiel der Groten“ (B. 8), begegnen uns Rafaelische Motive und Figuren aus römischen Sarkophagen und Trümmern in willkürlicher Verbindung. Der Einfluß der Niederländer manifestiert sich vornehmlich in seiner kupferstecherischen Technik mit ihren feinen, dicht geführten Strichlagen.

Ein reger Betrieb der Holzschneidkunst bestand in Mecklenburg*), schon zur Zeit der Herzöge Heinrich des Friedfertigen († 1552) und seines Nachfolgers Johann Albrecht, unter denen sich auch die Reformation im Lande ausbreitete und befestigte. In beider Diensten finden wir als Hofmaler und Architekten den Meister Erhard Altdorfer, einen Bruder Albrecht Altdorfers, der in dessen vom 12. Februar 1535 datiertem Testament als Bürger von Schwerin aufgeführt und neben zwei Schwestern zum Haupterben eingesetzt wird (Zul. Meyers Allg. Künstler-Lex. I., 535 ff., 553 ff.). Wir besitzen zahlreiche Holzschnitte von ihm, welche die Bezeichnungen  oder  tragen. Im Jahre 1512 begleitete er den Herzog Heinrich auf seiner Reise nach Wittenberg und scheint dort in Beziehungen zu Cranach getreten zu sein, dessen Stil auf seine Kunst merklichen Einfluß übte. Einen Beleg dafür bietet gleich sein frühestes datierter Holzschnitt, „Das große Turnier“ von 1513 (Pass. 76), eine umfangreiche, aus drei Stücken zusammengelegte Darstellung mit unverkennbaren Remi-

*) Weichman Madow, Die Mecklenburgischen Formschneider des XVI. Jahrhunderts. Schwerin, 1858; Ar. Zarre, Der Fürstenhof zu Wismar, Berlin 1890, S. 11 und 32 ff.



75. Seliman II. Kupferstich von Weicker 1724

niszenzen an die bekannte Granachische Komposition (S. 124). Manche kunstvolle Anordnungen der Helmschilde der kämpfenden Ritter und andere ähnliche Details geben dem Ganzen ein solches Gepräge. Wahrscheinlich ist es ein Erinnerungsblatt an das Karrouse-Turnier von 1512, zu dem der Herzog den Kunstreiter ebenfalls mitgenommen hatte.

In das Volksleben der Zeit führt uns ein anderes, vom Jahre 1518 datiertes Blatt des Meisters, „Der Rostocker Glückshafen“ (Bass. 77), mit dem Bilde einer Lotterziehung in ihren verschiedenen Stadien und den Zeichnungen der vierundzwanzig Gewinne, Schalen, Becher, Stoffe u. s. w. Dann folgen Titelseinschnitten und Textbilder zu einer Anzahl kriegsgeschichtlicher und anderer Publikationen mecklenburgischer Verleger. Aber das Hauptwerk von G. Altdorfers Buchillustrationen enthält die plattdeutsche Übersetzung der Lutherischen Bibel (Lübeck, Ludw. Dieß 1533—34) in ihrem reichen Titelbild und den 74 Textholzschnitten, von denen 40 zum Alten, die übrigen zum Neuen Testament gehören. Namentlich in der Komposition des Titelbildes verrät sich deutlich der Einfluß Cranachs. Die Stücke zum Neuen Testament wurden in der Rostocker Bibel von 1540 und in der dänischen von 1550 wieder abgedruckt. — Außerdem lieferte Altdorfer auch eine Reihe von trefflichen Illustrationen zum Reineke Buchs in den Rostocker Ausgaben von 1539 u. ff. — Der Meister hat sich in Mecklenburg offenbar heimisch gefühlt; er bringt nicht selten eigentümliche Züge der dortigen Natur, die mit liebevollem Sinne der Wirklichkeit abgelauscht sind.

Beweglich und weitausblickend erscheint dagegen die Kunst des Meisters Lorch (Lorich, Lorichs) von Hlenzburg. Sein Stoffkreis umfaßt die mannigfaltigsten Gegenstände profaner und biblischer Art, Bauten, Trachten, Persönlichkeiten aus fernen Gegenden, wie er sie auf Reisen, in den verschiedensten Lebensstellungen gesehen und aufgenommen hatte. Im Jahre 1527 geboren, kam Lorch zunächst zu einem Goldschmied nach Lübeck und soll mit diesem nach Süddeutschland gezogen sein, wo wir ihn längere Zeit in Wien, dann 1548 in Augsburg und an anderen Orten thätig finden. In Begleitung einer kaiserlichen Gesandtschaft bereiste er hierauf den Orient, kam zweimal nach Konstantinopel und hatte außerdem Gelegenheit, die Hauptstädte Italiens und der Niederlande zu besuchen. 1552 trat er als Hofmaler in die Dienste des Königs Friedrich II. von Dänemark. Um 1594 soll er gestorben sein. Obwohl mit seiner Lebensdauer weit über die Zeitgrenzen der bisher betrachteten Künstler hinausreichend und stofflich viel bunter als die meisten von diesen, gehört er doch durch den Stil seiner Zeichnung und Sticheführung durchaus zu der hier geschilderten sächsischen Gruppe. Es sind etwa dreißig Stiche und zahlreiche von Lorch gezeichnete Holzschnitte bekannt, auf welchen sich die nebenstehenden Monogramme finden:

M M M M M

Den Glanzpunkt seines Stecherwerkes bilden die Porträts hervorragender Zeitgenossen, darunter das bekannte Profilbildnis Dürers von 1550 (B. 10), das auch als Clairvoyeur vorkommt, ferner das meisterhaft gestochene Lutherporträt von 1548 (B. 12), das den Reformator in Halbfigur an einem Pulte schreibend darstellt, dann die beiden vom Jahre 1559 datierten Bildnisse des großen Sultans Soliman II., des Siegers von Mohács und Belagerers von Wien (1529), dessen ersten, braven Türkentopf (Abb. 75) er offenbar nach der Natur gezeichnet hat und auf dem einen Blatt (B. 14) in ganzer Figur darstellt, mit der von Soliman gegründeten Moschee im Hintergrunde, zur Seite einen prächtig angeschirrten Elefanten, der durch ein Triumphthor daherschreitet. Der Stil dieser und einiger anderer Bildnisse Lorchs (z. B. des Königs Friedrich von Dänemark, des Hubert Golpins, des Grafen Heinrich von Rantzow) kennzeichnet sich namentlich durch die nügemeine Lebendigkeit des Anspruchs

und die Kraft der Modellierung, welche den Erscheinungen etwas Statuäres gibt: Die übrigen stecherischen Arbeiten des Meisters können sich damit nicht messen. Besonders interessant wegen ihrer wahrhaft ungeheuerlichen Phantasie sind mehrere satirische Blätter mit starken Ausfällen gegen das Papsttum (Bäst. 27 und 28). Als fein durchgebildete Studie mag noch das Blatt nach Michelangelo, der „Mann am Baumstamm“ (B. 8) genannt sein. Ein gelungener Versuch in der Anatomie ist die mit leichter Nadel geistvoll gezeichnete „Schlafende Frau“ (B. 11). Die Meisterzahl der Lorchschen Holzschnitte sind Früchte seiner Reisen in die Levante, Anstichten von Bantou und Straßen Konstantinopels, eine türkische Seeschlacht, Moham- und Götterbilder aus dem Orient. Eine aus 69 Blättern bestehende Folge solcher Art erschien in Hamburg (bei Michael Hering) 1626. An Lorchs Aufenthalt in Österreich erinnert sein Werk über die von ihm zu Ehren des Kaisers Ferdinand I. in Wien errichteten Ehrenpforten und Brunnenanlagen. Ein reiches, mit Wappen und Allegorien verziertes Titelblatt dazu findet sich unter den mit seinem Monogramm bezeichneten Holzschnitten (Bäst. 13). Der näheren Bestimmung harren noch das große männliche Brustbild eines Mannes von magyarischem Typus, mit gemustertem Hemd und breiter Pelzmütze (Bäst. 14), sowie der „Tote Vater mit seinen drei Söhnen“ (Bäst. 10) in weiter, mit Baulichkeiten besetzter Landschaft. Nicht ohne vorstehen- den Reiz ist endlich die Allegorie der „Natur“ (B. 2), ein jugendliches nacktes Weib, das mit der aus ihren Brüsten hervorströmenden Milch die sich um sie scharenden Tiere nährt.

Wenn es unsere Sache wäre, das Wirken der Meister bis in das feine Geäder der Buchillustration und des Bildtrudes zu verfolgen, so könnte hier noch mancher größere und kleinere norddeutsche Ort namhaft gemacht werden, welcher mit Lubek, Hamburg, Leipzig, Halle, Halberstadt und anderen Vorsehanten der Buchdruckerkunst in der Herstellung reich verzierter Volksbücher und Erbauungsschriften weiterkamen. Aber die Masse der in diesen Werken enthaltenen Bilder ist mehr handwerklicher als künstlerischer Art. Nur Eines kann zum Ruhme der gesamten Produktion auch im Norddeutschland bestätigt werden, daß sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, durch den ganzen Verlauf der bisher geschilderten Epoche hindurch in ständiger Unabgänglichkeit die ererbte Tradition bewahrt und den nationalen Stil wie die heimische Empfindung keinen fremden Einflüssen überliefert hat.

6. Der Umschwung in Nürnberg. Kleinmeister und Ornamentisten.

Als nach dem Tode Maximilians die deutschen Fürsten sich im November 1550 in Aachen versammelten, um die Kaiserwahl vorzunehmen, und die Stimmung zugunsten Karls von Spanien aussah, da sprach der Erzbischof von Trier die bedeutungsvollen Worte: „Nehmet seht ich schon allbereit den Fall und künftige Veränderung deutscher Nation vor Augen.“ „Wenn wir unsern Vorfahren nachfolgeten, so bedürften wir keiner fremden Hilfe, denn wir ten aber nun die Fremden brauchen, was thun wir anderes, als daß wir uns damit eine Feindbarkeit an der Hals hängen.“


In der That beginnt mit dieser Wahl eine tiefgreifende Umwälzung in dem gesamten Kulturleben der Nation. Nicht bloß die politische und religiöse Einheit wurde durch den Ruch der Zwietracht zerstört, sondern auch in alle Zweige des geistigen und künstlerischen Lebens das Unwesen der Fremdländerei, die spanische Brunkfucht, der welsche Manierismus hineingetragen.

Unmerklich und unauffallend, gleich dem Wandel in der Natur, war der Geist des Humanismus und mit ihm die Kunst der italienischen Renaissance über die Alpen gedrunken und wie ein warmer Hauch aus dem Süden begrüßt worden. Die Werke der Augsburger Meister, die Bilder und Holzschnitte der Burgkmair, Holbein und ihrer Gefinnungsgegnossen, zeugen von dieser naiven Aufnahme vereinzelter Elemente einer fremden Kultur, ohne daß darüber der deutsche Grundcharakter ihrer Kunst verloren gegangen wäre. Selbst Dürer, dieser Fels des Deutschtums, bleibt nicht unberührt von den Wellen des Südens; aber sie umspielen nur seinen Fuß. Entschaidend für das Schicksal unserer Kunst ward erst die Stunde, in der die Nürnberger Schule von Dürers Bahnen abwich und in die welsche Richtung einsenkte. Das geschah nun nicht mehr in gutem Glauben, sondern mit bewußter Absicht. Die Sirenenrufe aus dem Lande des antiken Schönheitsideals haben diese Wandlung zuwege gebracht und mit der Nürnberger Schule zugleich die ganze deutsche Kunst den Umfridungen der Manier ausgeliefert.

Während der ersten Dezzennien des Jahrhunderts begegnen uns neben Dürer noch einzelne wenige künstlerische Erscheinungen von selbständigem Charakter, die sich von dem Geiste der neuen Zeit unberührt zeigen. Dahin gehört der Bilderschmuck zweier Andachtsbücher, die unter Kaspar Rosenthalers Namen gehen: „Die Legend des heyligen vatters Francisci“ (Nürnberg 1512) und „Das leben uners erledigers Jezu Christi“ (Nürnberg 1514). Das erstere ist mit 57 geschickt komponierten und sorgfältig ausgeführten Holzschnitten illustriert, welche sich in ihrer klaren und ausdrucksvollen Anschaulichkeit dem Tone des Andachtsbuches trefflich anpassen. Passavant (B.-Gr. III, S. 130 ff.) giebt das Verzeichnis der Bilder und hebt (S. 132) auch den einzigen größeren Holzschnitt des andern Buches, das Titelblatt mit der stehenden Gestalt des andächtig zum Himmel aufblickenden heiligen Franciskus, hervor, welcher im Stil der Zeichnung und des Schnittes mit den Bildern der Franciskuslegende übereinstimmt; die übrigen 64 kleinen Holzschnitte aus dem Leben und Leiden Christi (durchschnittlich $4\frac{1}{2}$ cm hoch und $3\frac{1}{2}$ cm breit) sind gewöhnliche Nürnberger Fabrikware, die „Verständigung“ angenommen, die durch ihr etwas größeres Format und ihren oberrheinischen Anhauch hervorsticht. Wer als der Zeichner des eben beschriebenen Titelblattes und der Holzschnitte zur Franziskuslegende zu betrachten ist, bleibt zweifelhaft. Auf dem Titel beider Bücher steht, daß sie „in Verlegung des Erborn Kaspar Rosenthaler, jekundt wohnhaft zu Schwab, in Nürnberg,“ erschienen sind. Aber daß Rosenthaler auch der Urheber jener Bilder sei, ist schwer glaublich, seit wir wissen*), daß die früher weitverbreitete Tradition von einer Malerfamilie Rosenthaler, welcher außer dem gedachten Kaspar noch zwei Brüder, Hans und Jakob,

*) T. Schönherr, in den Mitteilungen der t. k. Central-Commission, Bd. X (1865), S. XXI. ff.

angehört haben sollten, auf reiner Gründung beruht. Sicher ist nur, daß es einen staupar Rosenhaler von Nürnberg gegeben hat, der in Schwab sesshaft gewesen ist. Die Bestimmung des Illustrators der beiden Bücher bleibt noch vorbehalten.

Ausführliches hören wir dagegen über die Mannfertigkeit eines andern Nürnbergers jener Zeit, den Goldschmied und Kupferstecher Ludwig Krug (B. I. 146 III, 132 ff.). „Ich könnt nicht erdenken“ sagt Wendorfer Lochner, S. 121 ff. „was diesem Ludwig Krug, übermelteten Hans- Krugs Sohn, an Verstand der Silber- und Goldarbeit, im Reißen, Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden, Comerjetten, solt abgangen sein.“ Also eine sehr vielseitige Natur! Das Bürgerbuch weist aus, daß Ludwig Krug im Jahre 1522 das Meisterrecht erworben hat. Sein Tod erfolgte 1532. Bartisch (VII, 535 ff.) und Passow III, 132 ff. verzeichnen von ihm 16 Stiche und einen Holzschnitt, welche das aus einem einheitlichen Krug und den Anfangsbuchstaben des Namens gebildete Monogramm  tragen. Seine Stechweise ist vorwiegend deutsch, jedoch mit Anklängen an die niederländische Schule, so daß man glauben könnte, Krug wäre in Holland gewesen oder hatte sich nach den Werken der dortigen Meister gebildet. Tücher und Entas von Leuten haben ihn auch bei seinen Kompositionen beeinflusst; aber er bewahrte sich trotzdem seine Naivität, welche im Ausdruck bisweilen nicht ohne Grazie ist. Am wenigsten gelingen ihm nackte Gestalten, deren Formen gewöhnlich eine unedle Modellierung zeigen. Wir nennen die „Anbetung der Könige“ (B. 2, eine seiner im ganzen wie im Detail gelungensten Kompositionen), den „Schmerzensmann“, den er in drei verschiedenen Stellungen bildete (B. 1—4), die anmutig edle „Madonna auf dem Halbmond“ (B. 7), die „Heilige Jungfrau bei der heiligen Anna“ (B. 8), ein reizendes, von echt deutscher Empfindung durchdrundenes Familienbild. Versuche für seine Behandlung der unbedeckten Form, die eigentlich zwischen Nagertier und Medusenheit schwankt, bieten der an Tücher gemahnende Stich mit den „Zwei nackten Frauen“ (B. 11) und das letzte xylographische Blatt „Der Sündenfall“ (B. 1). Die Ausführung des letzteren ist eine ganz materielle.

Unzählige Wertmeister und Gefellen ohne Rang und Namen stecken in den Buchholzschnitten der Nürnberger Drucker jener Tage, der Holzel, Stachs u. a. m. Einer späteren Zeit gelingt es vielleicht, über ihre Veriontlichtensten Licht zu verbreiten. Wir müssen uns bescheiden, hier nur noch wenige Meister kurz einzufügen, von deren Thätigkeit entweder zuverlässige Nachrichten oder bestimmte Werke zeugen.

Der Name der Familie Glosenten (Glosenden, den wir oben S. 126 f. 127 den Meister Albrecht Glosenten unter den Stechern aus der Werkstatt Martin Scheuganers nur vermutungsweise repräsentiert gefunden haben, erscheint hier durch mehrere Generationen hindurch gesichert. Georg Glosenten d. A. und seine beiden Söhne Nikolaus und Albrecht werden zwischen den Jahren 1490—1511 in Nürnberg unter den „berühmten Altmünzern und Zinsverleihen“ aufgezählt (Wendorfer, Ausg. von Lochner, S. 140—141). Albrecht Glosenten d. A. erhielt am 19. November 1530 das Privilegium, „daß man ihm seine 1000 Holzschnitten Hirschenjagd in einem Jahr nicht nachschneiden dürfe.“

Eine Reihe tüchtiger Holzschnitte, noch bemerkenswerter wegen der darstellenden Gegenstände als in künstlerischer Hinsicht, lieferte Nikolaus Mellemann (B. 12).

maler zu Nürnberg," wie er sich selbst wiederholt nennt. Es sind meistens große Blätter von derber Zeichnung und handwerksmäßiger Ausführung, für die Masse berechnet, charakteristisch als Belege der volkstümlichen Richtung des Nürnberger Holzschnittes. Wir nennen zunächst den Gimpeltanz (Rasentanz, d. h. Rasentanz zu „Gimpelsbrunn"), ein Bauernfest im Brueghelschen Stil, nach den großen Mäsen der tausenden Bauerntöpel benannt (B. 1), sodann die dreizehn deutschen Soldatenbilder (Pass. 4—16) mit Versen von Hans Sachs, ungemein interessant als Bilder des Kriegeslebens und der Tracht der Zeit, in künstlerischer Beziehung nicht besser und nicht schlechter als die gereimten Beischriften des Nürnberger Meisterfingers; endlich die große Kundansicht der Stadt Wien, gezeichnet während der Türkenbelagerung vom Jahre 1529*), ein koloriertes Blatt von ca. 55 cm im Durchmesser, welches über die Vorgänge jener Tage, über die Stellungen des Feindes, die Verteidigungsmaßregeln der Bewohner, die Mauer und hauptsächlichlichen Gebäude der Stadt eine vom Stephansturm aufgenommene Übersicht gewährt. Namentlich das letztere Werk ist für die Richtung Meldemanns charakteristisch, welche vor allem darauf abzielte, durch Gelegenheitsbilder von draßlicher Wirkung oder durch Darstellungen zeitgenössischer Begebenheiten von allgemeinem Interesse unterhaltend oder belehrend auf die Masse zu wirken. An der Bücherverzierung scheint er sich nur ausnahmsweise beteiligt zu haben (Muther, a. a. O. S. 182).



Als nächster Geistesverwandter Meldemanns erscheint der Nürnberger Briefmaler, Formschneider und Buchdrucker Hans Guldenmundt, der uns oben (S. 114) bereits unter Dürers Gesellen begegnet ist. Nach den urkundlichen Mitteilungen aus seinem Leben, welche Joh. Baader (Jahrb. I, 227) veröffentlicht hat, scheint er ein Mensch von rohen Sitten gewesen zu sein, und sein Verhalten dem künstlerischen Eigentume Dürers gegenüber zeugt nicht gerade von Pietät. Er schnitt des Meisters „Großen Triumphwagen" nach und geriet darüber mit der Witve in einen Rechtsbandel. Ob auch die fälschlich dem Dürer zugeschriebene, wohl nur auf einen skizzenhaften Entwurf von ihm zurückzuführende „Große Säule" (B. 129) als eine „Ausbeute" Guldenmundts zu betrachten sei, wie Kretzberg (a. a. O. S. 113) meinte, möge dahingestellt bleiben. Wir können die Thätigkeit Guldenmundts vom zweiten bis zum fünften Decennium des Jahrhunderts in seinen Holzschnitten verfolgen. Auch ihm bot die Belagerung Wiens vom Jahre 1529 Stoff zu einer Anzahl von Gelegenheitsbildern. Er führt uns die Truppen des Sultans Soliman vor in 15 derb gezeichneten Blättern (Pass. B. u. Gr. III, S. 248, Nr. 5—19) und Hans Sachs begleitete die Blätter mit seinen Reimsprüchen. Auf anderen Holzschnitten mit ähnlichen poetischen Beischriften erscheinen die Landsknechte und Eidgenossen aus den französischen, italienischen und schweizerischen Kriegen von 1507—1524 (Pass. 22—35). Einen Glanzpunkt seines Werkes bildet

*) Die Zeichnung rührt nicht von Meldemann selbst, sondern der Beischrift zufolge von einem „berühmten Maler" her, den man in Wien während der Belagerung veranlaßt hatte, vom Stephansturm aus die Situation anzunehmen. Man vergleiche H. Meldemanns Kundansicht der Stadt Wien, nachgebildet von A. Camesina, mit einem erläuternden Vorworte von R. Weiß, Wien 1863, wo S. X ff. über den historischen Wert der Darstellung, über die erhaltenen Exemplare des Blattes und dessen Verhältnis zu anderen ähnlichen Bildern sich die näheren Angaben finden.



76. Jofua. Holzschnitt von Ulrich Eder.

der aus neun Stöcken zusammengelegte, reich kolorierte Prachtholzschnitt mit dem Triumphzuge Karls V. (B. und Pass. 1). Der Kaiser erscheint darauf sitzend auf einem prunkvollen, von zwölf Rossen gezogenen Triumphwagen, von zahlreichen Gefolge begleitet, zu Häupten zwei schwebende Engel mit einem großen Lorbeerkranz. Die erste Ausgabe trägt am Schluß außer dem Druckort und dem Namen des Künstlers das Datum 1537. Auch mehrere tüchtige Bildnisse von Reichsfürsten hat Guldendmund geliefert, z. B. das des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, der Pfalzgrafen Friedrich, Otto Heinrich u. a. In der geistigen Kampflitteratur der Zeit erscheint der Meister auf der Seite der heftigen Gegner des Papsttums mit seinen 30 Holzschnitten zu dem Buche des Hans Sachs: „Eyn wunderliche Beyffagung von dem Papsttum“ (Nürnberg im Cartheuser Kloster, 1527). Es wird darin der geistlichen und auch der weltlichen höchsten Obrigkeit so übel mitgespielt, daß der Rat der Stadt sich ins Mittel legte und dem Künstler wie dem Poeten ihre Anschuldigungen verwies.

Eine ruhigere Natur von schlichter Frömmigkeit spricht aus den zahlreichen Holzschnitten des Nürnberger Erhard Schön. Er zeichnete z. B. für den „Hortulus animae“ der 1517 bei Klein in Lyon erschien, eine Reihe kleiner Heiligenfiguren, welche in wechselnden Renaissanceformen unter gebogenem Ast- und Laubwerk stehen. Dann lieferte er für die Beynische Bibel von 1524 den schönen  sitzenden Josua in ritterlicher Tracht (Abb. 76), bezeichnet mit dem Monogramm . Zu seinen letzten Arbeiten gehören mehrere Holzschnitte in der Nürnberger Struww-Übersetzung des Walther Rivius (1548). Unter Schöns Einzelblättern ist vor allem das große Rosenkranzbild (P. 35) rühmend hervorzuheben. Im ganzen folgt er den Bahnen Dürers, ohne dessen eigentlicher Schüler zu sein.*

Der Gruppe dieser alten Nürnberger von grunddeutscher Art, welche teils in derb volkstümlicher, teils in feinerer und innigerer Auffassung die heimischen Künste pfl egten, trat nun im Verlaufe der zwanziger Jahre eine Plejade von Meistern entgegen, welche den oben angedeuteten Umschwung der Stilrichtung herbeiführte. In der Kunstgeschichte führen sie den Namen der Kleinmeister, der selbstverständlich keine Herabsetzung ihres Wertes ausdrückt, sondern bloß auf das kleine Format hindeuten soll, in dem sie ihre Gedanken zu Papier zu bringen liebten. Wir zählen zu ihnen in erster Linie die vier Nürnberger Hans Sebald und Barthel Beham, Georg Pencz und den Monogrammisten I. B., sowie die beiden Niederdeutschen Heinrich Aldegrever und Jakob Binck. Die von allen diesen Meistern bevorzugte Technik ist der Kupferstich. Sie erreichen in ihm die nämliche Größe im kleinen, wie Holbein in seinen klassischen Holzschnittbildchen. Auch bei ihnen ist das figürliche Element das tonangebende; die plastische Gestaltenwelt der italienischen Hochrenaissance wird von ihnen in die kleinbürgerlichen Kreise Nürnbergs eingeführt; bei Hans Sebald Beham und Aldegrever gesellt sich dazu auch die Meisterschaft im Ornamentalen. Die dekorative Seite der

*) Z. den gehaltvollen Aufsatz von W. v. Zeidlitz: Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Jahrb. d. königl. preuß. Kunsth. VI, 31. Der Autor will Erhard Schön gleich Springinckee zu den unmittelbaren Schülern Dürers rechnen.

kleinmeisterlichen Kunst, das Ornament für Goldschmiede, Kunstschloßer, Möbeltücher, Weber, Sticker u. s. w. wird dann von einer jüngeren Künstlergruppe zu einer Specialität von höchstem Reiz ausgebildet, welche besonders ins Auge zu fallen ist: Peter Flötner, die drei Hopfer, Augustin Hirchowogel, Joß Amman, Virgil Solis u. a. gehören zu den Hauptvertretern dieser zweiten Generation.*)

Die drei oben an erster Stelle Genannten, Hans Sebald Beham (1500—1550), Barthel Beham (1502—1540) und Georg Pencz (ca. 1500—1550), haben sich durch ihren zügellosen Lebenswandel in jungen Jahren und durch ihre Beteiligung an den aufrührerischen Bewegungen der Zeit den Namen der „gottlosen Maler“ von Nürnberg zugezogen. Sie wurden einem vernünftigen Verbote vor dem Stadtrat unterzogen, ins Gefängnis geworfen und eine Zeitlang aus der Heimat verbannt. Pencz scheint eine Reise nach Rom unternommen zu haben, wurde dann wieder zu Gnaden aufgenommen und erscheint 1532 als Ratsmaler der Stadt. Aber auf einen grünen Zweig ist er nie gekommen; er starb in Dürftigkeit. Die beiden Beham finden wir eine Zeitlang in München, in Diensten der bayerischen Herzöge; Hans Sebald zog in späteren Jahren nach Frankfurt; Barthel unternahm zwei Reisen nach Italien und ist dort auch gestorben.

Hans Sebald Beham, der ältere von den beiden Brüdern**), kommt für uns an erster Stelle in Betracht, weil er seine Kraft fast ausschließlich den vervielfältigenden Künsten gewidmet hat. Und



77. Totbringung im Tempel. Holzschnitt von H. S. Beham.
(Berlin; königl. Kupferstichkabinett)

zwar besitzen wir, außer zahlreichen Kupferstichen, auch eine Menge von ihm gezeichnete, zum Teil sehr großer Holzschnitte, so daß auf ihn der Name Kleinmeister nur mit diesem Vorbehalte paßt. Er war eine derbe, fröhlichbürgerliche Natur, die sich in den höheren, welschen Stil nur gezwungen hineingefunden hat. In den Holzschnitten tritt der volkstümliche Zug seines Wesens oft mit unmittelbarer Kraft und

*) Aus der Masse der Literatur über diese Meister seien hier zunächst nur zwei authentische Darstellungen jüngsten Datums hervorgehoben: Ed. Chmelars, Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, Witt. d. L. I. Herr. Museums, 1887, S. 357 ff. und W. Strödel, Die Kleinmeister und die italienische Kunst, Chronik f. vervielf. Kunst, 1890, S. 18 ff. — Rüdiger und Prossamer, welche dort ebenfalls zu den Kleinmeistern gezählt werden, haben in uns oben ihre besonderen Stellen gefunden.

**) Ad. Rosenbergs, Sebald und Barthel Beham, Leipzig 1871; Foster, Catalogue of the prints and etchings of H. S. Beham, London 1877; J. & Wessely, Repertoire de l'œuvre, VI, 124 ff.; E. Amüller, Les petits maîtres allemands, J. B. et H. S. Beham, Munich 1881; W. v. Seidlitz, Ant. Meiers Altg. Künstler-Verzeichnis, III, 311 ff., wo sich auch der ältere Literatur verzeichnet findet; endlich W. H. W. Seibt, H. S. Beham, Studien zur Kunst- und Kulturgesch. I. Frankfurt a. M. 1882; E. Raichner, Mittell. d. Kunst- u. Altert. Gesellschaft, III, 1882, 1883.

Frische zu Tage. Da bewährt er sich als der genaueste Kenner und treueste Schilderer des gemeinen Mannes, da wetteifert er mit den alten Niederländern in ausgelassener Fröhlichkeit und rücksichtsloser Wahrheitsliebe. Außer den Bauerntänzen, Volksbelustigungen, Soldatenzügen, Liebeszenen und dergleichen fallen auch manche seiner Holzschnitte zur Bibel, besonders die kleinen Darstellungen aus dem Alten Testament, in dieses echt volkstümliche Gebiet und erfreuten sich daher schon bei Lebzeiten des Künstlers der allgemeinsten Anerkennung und weitesten Verbreitung. Weniger wirksam sind seine Blätter zum Neuen Testament, mit Ausnahme der Passionsfolge, die noch von Dürerscher Innerlichkeit erfüllt ist. Als ein hübsches unbeschriebenes Blättchen zum Neuen Testament sei hier die „Darbringung im Tempel“ nach dem in Berlin befindlichen Abdrucke beigegeben (Abb. 77).



78. Die Schildwache. Ausfertisch von H. S. Beham.

Wandereisen 1526 erschienene Satire auf das Papsttum, die übrigens in ihren Bildern einfach wie ein „geistliches Trachtenbuch“ aussieht (Muther, Bücher-Kunst. S. 181, Taf. 213). Der Stil hat unverkennbar Dürersches Gepräge. Ohne Zweifel von diesem Meister beeinflusst war Hans Sebald endlich bei seinen Proportions-



79. Hercules und Cacus. Ausfertisch von H. S. Beham.

studien, wenn man ihn auch wahrscheinlich mit Unrecht des beabsichtigten Plagiats an Dürer geziehen hat.*) Er veröffentlichte 1528 zunächst sein Büchlein von der „Proportion der Roß“, welchem später (1546) die übrigen Teile vom Zeichnen der Gesichter und der menschlichen Figuren folgten. — Eine entschiedene Wendung in der Kunst des Meisters bekunden die sieben großen Holzschnitte mit den Planetengöttern, von denen wir den „Merkur“ (Pass. 185) auf unserer Tafel dem Namen des Baccio Baldini

*) Vergl. über diesen oben (S. 115) kurz erwähnten Vorgang die quellenmäßigen Darlegungen bei Thaulung, *Dürer*, 2. Aufl. II, 324 ff. und B. v. Seibitz, a. a. O. S. 318.

Mercurius findt sich künstenreich
An bequelligkeit ist ihn nyman gleich

Im 3 & 5. tagen lönng
Verbung ich merckten laufft und gang.



Monatsbild. Der Planet Merkur. Holzschnitt von Hans Baldung Grien



Noch klarer spricht derselbe aus Hans Sebalds späteren Kupferstichen. Während er sich in seinen Erstlingsarbeiten an Türier und Altborfer angegeschlossen hatte, wie der kleine Mädchenskopf von 1518 (B. 201), die Madonnen auf dem Halbmond (B. 17) und mit der Birne (B. 18), der Schmerzensmann (B. 26) und andere, dem Altargelassen entnommene Blätter, z. B. die Markbauern (B. 191 und 192) beweisen, tritt bei ihm seit dem Jahre 1523 eine ausgesprochene Hinneigung zu italienischen Formen und Vorstellungen ein. Die Gestalten des Adam und der Eva (B. 3 und 4), die um 1526 entstandenen Rundbildchen des Lorch (B. 9), des Parisurteils (B. 85), der Verführung des Joseph durch Potiphars Weib (B. 13) und ähnliche Blätter, sowie auch die mit dem Jahre 1531 beginnenden köstlichen Ornamentstiche bezeugen deutlich den Übergang des Meisters zur italienischen Manier. Seine Technik leidet durch diese Veränderung nicht. Sie wird vielmehr immer plastisch bestimmter, fester und metallischer. Man sieht, daß Hans Sebald sowohl die italienischen Meisterstecher des fünfzehnten Jahrhunderts, einen Andrea Mantegna, Nic. da Modena und Jacopo de' Barbari, als auch die Glanzleistungen des Marcanton und Agostino Veneziano aus seiner eigenen Zeit vor Augen gehabt und mit Erfolg studiert hat. Als Belege dafür seien genannt: die sieben Planeten (B. 113—120), auf dem einen Blatte mit 1539 bezeichnet, die beiden Liebespaare und der Narr (B. 212), die vier Blätter mit der Geschichte vom verlorenen Sohne (B. 31—34), sowie einzelne andere neuentstandene Darstellungen, wie Jesus und die Samariterin (B. 24) und Jesus bei dem Pharisäer Simon (B. 25). In diesen zumeist ganz winzigen Blättchen steht die Kunst des Kleinmeisters auf ihrer Höhe. Die Grabsticheltechnik ist oft von blendender Virtuosität, die Ausfüh-
 — In den vierziger Jahren, der letzten Periode von Sebalds



80. Saturn
 Ausgeführt von H. S. Beham



81. Bauernstilleleben. Ausgeführt von H. S. Beham.

Thätigkeit, entartet seine Kunst technisch wie gegenständlich. Nur wenige Blätter, wie der Hiob mit seinen Freunden von 1547 (B. 16), stehen an Frische und Schönheit noch den früheren gleich. Die Mehrzahl hat etwas Kaltes und Außerliches; die Nachfrische und Kopieen (vornehmlich der Blätter des jüngeren Bruders) haufen sich; mit der Technik des Grabstichels geht durch Vermehrung der Strichlagen und Anwendung des Punktierens eine ungünstige Veränderung vor; endlich verirrt sich die Phantasie des Künstlers einerseits in frostige Allegorien, anderseits in die Nudität und Ekekonit. Der mehr als derbe

Geschmack der Zeit mag diese Dinge hervorgerufen haben; Hans Sebald hat ihm aber auch aufs bereitwilligste gehuldigt. Es sind nicht nur mythologische Darstellungen aus dem Kreise der Venus, welche hierher, als in das ihnen zustehende Gebiet, gehören, sondern auch Blätter von ganz unverhülltem Naturalismus, wie die „Nacht“ (B. 153), auf denen das Nakte nur um seiner selbst willen und zwar mit der strupulösesten Ausführlichkeit geschildert wird. Am Schlusse der Reihe steht die Allegorie auf das „Unmögliche“ von 1549 (B. 145): ein härtiger Mann, der vergeblich sich abmüht, einen Baum zu entwurzeln; dabei die erklärenden Inschriften in deutscher und lateinischer Sprache. In die letzten Lebensjahre fallen auch eine Anzahl schöner Stiche für didaktische Zwecke, vornehmlich die sauber gezeichneten, zum Teil aus italienischer Quelle stammenden dorischen und korinthischen Säulendetails (B. 247—253), welche dann unter den Holzschnitten des Nürnberger Vitruv von 1548 wiederkehren. Dazu kommen zahlreiche mit zartem Stichel angeführte Wappen, Embleme, Becher und Ornamente, als Zeugnisse der bis ans Ende fortgesetzten rührigen Thätigkeit des Künstlers. Im Ornamentisch hatte er sich schon in jungen Jahren versucht und mehrere für das Fach in Deutschland mustergültig gewordene Typen (Querleisten und aufsteigende Verzierungen) geschaffen. In den vierziger Jahren kam er auf diese Dinge zurück, jedoch auch dabei nicht mehr mit der früheren schöpferischen Kraft. Von Einfluß auf die von ihm gestochenen Geräte (Randelaber, Pokale und dergleichen) erweisen sich namentlich die Blätter des oberitalienischen Meisters Joan Andrea. Wir geben zur Veranschaulichung der Art des Meisters eine Auswahl aus seinen kleinen Kupferstichen, welche namentlich der letzten Zeit seiner Entwicklung angehören (Abb. 78—82). Der Meister wendet die nebenstehenden beiden Formen der Bezeichnung an, und zwar die Namens- ISP 148
schreibung mit B etwa seit dem Jahre 1531, die mit P in der früheren Zeit.

Hans Sebald hat sich versuchsweise auch mit dem Radieren und Ätzen auf Eisenplättchen beschäftigt; doch zeigt er darin, wie Dürer, kein besonderes Glück. Die Mehrzahl seiner geätzten Blätter fällt in die jungen Jahre, so Joachim und Anna (B. 21), der Engel zu Joachim herabschwebend (B. 66), der Sackpfeifer (B. 195), der Landsknecht (B. 203) u. a. Aus dem Jahre 1540 ist noch ein später Versuch zu verzeichnen in dem Blatte „Die junge Fran und der Narr“ (B. 148). Das Beste an den Blättern ist die leichte, gefällige Nadelführung; der höhere malerische Reiz geht ihnen ab.



82. Ornament mit Adler und Genien. Kupferstich von H. S. Beham.

Der jüngere Bruder, Barthel Beham, war das stärkere Talent von den beiden, wenn auch eine minder bewegliche Natur. Er beschränkte sich in seiner Thätigkeit für die vervielfältigende Kunst auf den Kupferstich und die Zahl der von ihm gestochenen Blätter übersteigt nur wenig das Drittel der Grabstichelarbeiten seines älteren Bruders. Aber ihr künstlerischer Wert steht viel höher als diese. Sie verraten ein ehrliches Ein-



83. Titus Gracchus. Kupferstich von Barthel Beham (Mittelstück).

dringen in die Natur und einen durch das Stadium der Italiener aufs feinste gelauterten Schönheitsinn. In erster Linie treten die Porträtische Barthel Behams bedeutend hervor; sie überbieten seine gemalten Bildnisse an Sorgfalt der Ausführung und Schärfe der Charakteristik. Sein Karl V. (B. 60), sein Ferdinand I. B. 61, die er beide 1530 bei ihrer Anwesenheit in München zeichnete, dann der bayerische Kanzler Leonhard von Ed (B. 64) und einige andere Blätter gehören zu den besten deutschen Porträtsichen der Zeit. Die frühen Grabstichelarbeiten Barthel Behams behandeln einesteils aus dem Leben gegriffene Motive Badeszenen, Bauern, Soldaten und dergleichen, andererseits hauptsächlich religiöse Gegenstände, und folgen in Technik und Auffassung der Turerischen Weise. Das Blättchen mit dem dornengetrönten Christuskopf von 1520 B. 60 erregte sich unter den Stichen der letzteren Kategorie von jeher besonderer Verächtlichkeit. Dann aber wendete sich der Künstler bald von dieser gemüthvollen, innerlichen Ebene ab und den Vorstellungen der italienischen Hochrenaissance zu, welcher das in Schönheit prangende Ideal der Antike als höchstes Vorbild des Schaffens vor Augen stand. Kein anderer deutscher Meister seiner Zeit ist tiefer in die Geheimnisse dieser Zauberwelt eingedrungen als er; keiner hat die edle Form der Italiener so innig mit unserem nationalen Wesen zu verschmelzen gewußt. Nur in den oft etwas kurzen, schweren Proportionen zollt auch er der nordischen Weise seinen Tribut.

Nach Sandrarts Bericht arbeitete Barthel Beham in der Werkstatt Marcantons und stand zu dem großen römischen Stecher in vertrauten Beziehungen. Aber damit ist der Einfluß Italiens auf unseren Meister noch lange nicht erschöpft. Auch mannigfache norditalienische, vornehmlich venetianische Motive klingen in seiner Kunst nach und verschmelzen sich mit der plastischen Tradition der Turerischen Schule zu einer ganz neuen, eigenartigen Schönheit.

Der Kreis dieser von italienischem Geist erfüllten Anversernde umfaßt sowohl biblische als auch mythologische und historische Gegenstände. Es sind meist kleine Blätter von höchst abgerundeter Komposition und meisterlicher, weich und glänzend wirkender Technik. Wir nennen: Adam und Eva (B. 1), Judith (B. 2 und 3), Kleopatra (B. 12), Lucretia (B. 11), Flora (B. 21), Apollo und Daphne (B. 25) und das Urteil des Paris (B. 26). Eine höchst bedeutende Stellung nehmen die drei Friesse mit Kampfszenen nackter Männer (B. 16–18) ein, von denen wir das Mittelstück des mit „Titus Gracchus“ bezeichneten Blattes vorführen (Abb. 83). Sie

scheinen freie Wiederholungen einer antiken (spätgriechischen oder römischen) Komposition zu sein, welche bereits die Phantasie eines italienischen Meisters beschäftigt hatte. Man darf sie zu den vollkommensten Schöpfungen antiker Art rechnen, welche der deutschen Renaissance gelungen sind (M. Stiaßny, a. a. O. S. 50). Ebenso glücklich, wie sich Barthel Beham hier in der Darstellung des Kraftvoll-Männlichen, Dramatisch-Bewegten erweist, mit eben solchem Geschick behandelt er auch Szenen von sanfter, idyllischen Reiz und ruhiger Anmut. Um seine Madonnen, z. B. die heilige Jungfrau mit der Blumenvase (B. 6), mit dem Papagei (B. 7), am Fenster (B. 8), weht „ein Hauch echter, herzgewinnender Vornehmheit“ (Seidlitz). Auf ansprechende Weise hat er den italienischen Putto der deutschen Kunst zu assimilieren gewußt. Seine Kindergestalten lehren als Geulen, Amorine oder einfach als nackte Kleine von schlicht menschlicher Art in allen möglichen Gruppierungen und Stellungen wieder. Von unübertroffener Schönheit und Eleganz sind endlich seine verschiedenen ornamentalen Erfindungen, in denen fast regelmäßig kleine Genien die belebenden Kräfte der Kompositionen bilden. Die Einzelkritik hat hier noch manches festzustellen, da leider keines dieser ornamentalen Blättchen bezeichnet ist. Man unterscheidet zwei Hauptformen: die Querleiste mit der Vase oder dem Maskaron in der Mitte, und die Hochleiste mit dem aufsteigenden Tnament, in welchem ein Harnisch, aus dem in Beerenbüschel auslaufende Ranken hervorsprossen, das Leitmotiv ausmacht. Für beides liegen oberitalienische Muster vor (Stiaßny, a. a. O. S. 50). Sowohl durch seine meisterhaften Darstellungen edel durchgebildeter nackter Gestalten, als auch durch die zierlichen Gebilde ornamentaler Kunst hat der leider in der Blüte seiner Jahre dahingeraffte Meister einen unermesslichen Einfluß auf ganze Generationen deutscher Künstler ausgeübt. Sein Monogramm **BP BB** verändert sich um 1530 in gleichem Sinne wie das des Bruders.

Georg Pencz (geb. ca. 1500), der dritte der Nürnberger Kleinmeister, wird mit Bestimmtheit unter Dürers Gesellen und Hausgenossen genannt; er half dem Meister bei Gemälden und Holzschnittwerken, und Dürer bildet unverkennbar die Grundlage seiner Kunst. Während Pencz als Maler bereits 1523 in der Nürnberger Liste verzeichnet steht (Baader, Beitr. S. 3), scheint er zum Grabstichel erst in reiferen Jahren gegriffen zu haben. Der nachweisbar früheste Kupferstich von ihm ist das erste Blatt (B. 55) in der Folge der „Sieben Werke der Barmherzigkeit“, welches die Jahreszahl (15)34 trägt. Da verspürt man nun aber schon den unverkennbaren Einfluß italienischer Muster. Und zwar gaben für ihn in erster Linie Rafael und Giulio Romano, sowohl durch ihre Werke selbst, als namentlich auch durch die nach ihnen ausgeführten Stiche Marcantons die bestimmenden Vorbilder ab. Alle Grabsticharbeiten von Pencz aus den dreißiger Jahren, die biblischen Blätter wie die historischen und mythologischen, sind erfüllt von Reminiscenzen aus den Meisterschöpfungen der römischen Schule: aus den Loggien im Vatikan, aus den Fresken in Mantua und aus anderen Werken monumentalen Stils. Einmal sucht der Nürnberger Stecher auch im Format es den römischen Fachgenossen gleich zu thun: in seinem figurenreichen Blatt nach Giulio Romanos „Eroberung von Neu-Karthago“ (B. 86), welchem ein Teppichkarton aus einer Folge von Arazzi mit der Geschichte des älteren Scipio Africanus zu Grunde zu liegen scheint (Stiaßny, a. a. O. S. 60). Der Stich ist 20 1/2 6''' breit und 15 1/2 6''' hoch. Er trägt unten das Monogramm des Meisters

und die Inschrift: GEORGIUS · PENCZ · PICTOR · NURNBERG · FACIEBAT · ANNO · M · D · NXXXIX. In der harten, spröden Stichelführung erkennt man den Einfluß der Mantuaner Stecherische. Die übrigen Blätter halten sich in mittleren und kleinen Dimensionen, und zeigen eine sehr gebiegene, schmiegsame und geällige Technik. Sehr auffallend ist des Meisters Vorliebe für zusammenhangende Bilderfolgen. Den oben erwähnten „Sieben Werken der Barmherzigkeit“ steht die Folge der „Sieben Todsünden“ (B. 98—101) gegenüber; die Geschichte des Tobias wird ebenfalls in sieben (B. 13—19), die des Abraham in fünf B. 1—5 dargestellt; das Leben Jesu bildet eine Folge von sechsundzwanzig Blättern; dazu kommen zehn Blätter mit alttestamentlichen Frauen, vier Liebespaare aus der antiken Sagenwelt, die vier römischen Helden u. a. In den meisten dieser Cyklen treten die Einwirkungen südl. Meister — neben den römischen vornehmlich venezianische — deutlich zu Tage. Mitunter stoßen wir aber auch auf Züge von ganz eigenartiger Schönheit, die ebenso gut frei geschaffen wie nachempfunden sein können. So z. B. auf dem Einzelblatte: „Vasiet die Kindlein zu mir kommen“ (B. 56), mit der Mutter, die vor Christus kniet und auf einem Kissen ihm ihr Neugeborenes reicht. Man braucht solche Gestalten nur mit den großnochigen, stolzen, kalten Schönen zu vergleichen, die auf den zahlreichen Stichen italienisierenden Stils historische oder mythologische Namen führen, um klar zu erkennen, wo das bessere Teil der Kraft des Meisters liegt.

Gegen Ende seiner Thätigkeit machte Pencz noch eine Wandlung im Sinne des niederländisch-wälschen Manierismus durch, die ihn jedoch seiner ursprünglichen Weise nicht ganz entfremdete. Den Anstoß gab eine Reise nach Alicant und Brabant, welche er um 1540 unternommen zu haben scheint, und deren Spuren auch in seinen Gemälden zu verfolgen sind (Stiaffini, a. a. O. S. 60). Die weiblichen Gestalten der „Fünf Sinne“ (B. 105—109) und der „Sieben freien Künste“ (B. 110—116), sowie die „Triumphe“ nach Petrarca (B. 117—122) und andere spätere Werke bieten Beispiele dieser unschönen äußerlichen Manier. Daß Pencz in seinem letzten datierten Blatte, dem Gefrenzigten von 1547 (B. 57), noch einmal ganz in die Empfindung und Ausdrucksweise der Jugendzeit sich zurückverlegen konnte, zeugt für die Unverwundlichkeit seiner Künstlernatur. Ein hohes Alter hat übrigens auch er nicht erreicht; er starb zu Königsberg 1550, nachdem er kurz vorher als Hofmaler in die Dienste des Herzogs Albrecht von Preußen getreten war.

In die Reihe der Nürnberger Kleinmeister gehört ferner der Monogrammist -I-B-, welchen Sandrart unglücklichweise mit Jakob Wind identifiziert hat, was durch Partsch (VIII, 299 ff.) wieder beseitigt wurde. Die neuere Kunst hat zur Unterscheidung der beiden Künstler weitere Beweise geliefert. -I-B- ist ein begabter Schüler Dürers, der mit Nachahmungen und freien Wiederholungen von dessen Stichen begann, später dann mit vollen Zügen die Lust der italienischen Hochrenaissance einatmete und zu freier Verarbeitung der ihm vornehmlich aus den Werken Raffels zugewandenen Ideen sich durchrang. Dieser Aufschwung fällt in die Jahre 1528—1529. Von den Kopien abgesehen, mögen unter den Jugendarbeiten des Monogrammist die „Madonna auf der Kissenbank“ (B. 1) und das im Stil schon vorgeschrittene Mundblättchen mit dem „Tüdelbäckmeister“ (B. 36) genannt sein. In den Werken des italienisierenden Stils zählen die „Planetengötter“ (B. 11—17), der

„Triumph des Bacchus“ (B. 19), die Gladiatorenkämpfe zu Fuß und zu Pferd (B. 21 und 22), die fünf fetternden Kinder (B. 35) u. a. Aus dem Jahre 1530 datieren seine treiflichen Bildnisse Luthers und Melanchthons. Auch als Ornamentist nimmt v. B. neben den Beham, Pencz und Aldegrevcr seinen Platz ein. Wir besitzen von ihm außer mehreren Bierleisten mit horizontal entwickeltem oder aufsteigendem Ornament auch drei Entwürfe für Dolchscheiden von reizvoller Erfindung italienischen



84. Hochzeittänzer. Kupferstich von H. Aldegrevcr.

Charakterz, am oberen Ende mit Figuren, welche von dem Blätter- und Bierwerk getragen werden (B. 50—52). Das figürliche Element verrät mehrfach den Einfluß des Mantegna.

Nürnbergcr nur der Schule, nicht der Heimat nach war Heinrich Aldegrevcr (c. 1502 — c. 1555), der schon wiederholt von uns erwähnte weisfällige Meister (in Urkunden Bürger von Soest genannt), der an schöpferischem Talent und Fruchtbarkeit die erste Stelle in dieser Künstlergruppe einnimmt.*) Außer der Technik des Kupferstechers hat er auch die des Goldschmieds ausgeübt, überdies eine Reihe von Gemälden und einige Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert. Das Hauptgewicht seiner Tätigkeit aber liegt im Kupferstich. Der ganze Mikrokosmos der Kleinmeister, die wirkliche wie

die geistige Welt, Bibel und Mythologie, Geschichte und Leben der Zeit, spiegelt sich in der Bilderfülle seiner winzigen Blättchen wieder. Doch als die eigentliche Domäne seiner Kunst ist der Ornamentstich, besonders das Goldschmiedornament zu betrachten, an dessen Ausbildung keiner der anderen Kleinmeister mit so selbständiger und nachhaltiger Kraft gearbeitet hat wie er. Man zählt von ihm allein hundert Blätter dieser Art. Auf dem ornamentalen Gebiete hat er namentlich den Einfluß italienischer

*) A. Woltmann und B. Schmidt in Zul. Meyers Allg. Künstler-Lex. I, S. 239 ff.

Meister erfahren und mehrere Kompositionen derselben frei nachgebildet. Am übrigen hält er fest an der derben heimischen Weise, behandelt biblische wie mythologische Gegenstände nicht selten mit einem echt volkstümlichen Humor und verleiht ihnen durch die Einleidung in das Kostüm und in die Sitten seiner Zeit etwas unmittelbar Ansprechendes und Fesselndes. Für die Auffassung der von ihm dargestellten religiösen Gegenstände ist es von Wichtigkeit zu wissen, daß Heinrich Aldegrever, wie schon sein Vater, zu den entschiedenen Anhängern der Reformation zählte. Zweimal kommen

unter seinen Stichen Blätter vor, welche den unsittlichen Lebenswandel der Geistlichkeit schildern (B. 175 und 179). In seiner Folge der „Laster“, welche durch auf Tieren reitende Frauen dargestellt sind, erscheint die Superbia (B. 124) mit der päpstlichen Tiara auf dem Haupt. Auch besitzen wir von ihm gestochene Bildnisse Luthers und Melanchthons (B. 184 und 185). Überhaupt war er ein ebenso vorzüglicher Porträtstecher wie Bildnißmaler. Sein bester Porträtstich ist das von 1540 datierte Brustbild des Herzogs Wilhelm von Jülich (B. 181), in dessen Diensten wir den Meister mehrfach beschäftigt finden. Auch von dem Wiedertäuferkönig Johann von Leyden und von Bernh. Knipperdollind hat er Porträtstiche geliefert (B. 182 u. 183), die zu den oben (S. 194) erwähnten Stichen



85. Wahl der Hochzeitstänzer. Kupferstich von H. Aldegrever.

von Wilborn die Originale bilden. Nach Gegenständen geordnet, nebmen die allegorischen und genreartigen Blätter, etwa achtzig an der Zahl, die erste Stelle unter seinen Stichen ein, daran schließen sich etwa sechzig Darstellungen aus der zeitigen Geschichte und beinahe vierzig aus der antiken Stoffwelt. Unter den aus dem Leben gegriffenen Bildern sind besonders die drei Folgen der „Hochzeitstänzer“ (B. 144—151, 152—159, 160—171) hervorzuheben. Damen und Herren in dem prächtigen, kaltenreichen, geschlitzten Kostüm der Zeit ziehen paarweise an uns vorüber, sich unterhaltend, sich umschlingend und lachend, voran ein Herold mit Fackelträgern, Trommetenbläser am Schluß (Abb. 84 und 85).

„Solche Züge mochten damals auf den Gassen der westfälischen Städte zu sehen sein“ (H. Woltmann). Aus den verschiedenen Blätterfolgen biblischen Inhalts heben wir die Geschichte vom barmherzigen Samariter (B. 40—43) und die vom bösen Reichen und vom armen Lazarus (B. 44—48) wegen ihrer gemütvoll menschlichen Auffassung hervor. Wie sich Aldegrevener in diesen kleinen Sittenbildern, die von dem Geiste des Reformationszeitalters ganz durchtränkt sind, innig an das Leben und an die gesunde Volkselemente anschließt, so zeigt er den offensten Sinn für die bedeutenden Meister seiner Zeit und sucht von ihnen zu lernen und aufzunehmen, was ihn nur immer fördern kann. Seine Madonnen sind von den Dürerschen inspiriert und auch die Szenerie seiner sonstigen religiösen Kompositionen ist bisweilen durchaus in Dürers Geist gedacht. Barthel Beham, Pencz und ihre italienischen Vorbilder haben mildernd und klärend eingewirkt auf den Stil der antiken Darstellungen des Meisters. Sein Kinderreigen (B. 252) ist dem Kindertanz von Rafael und Marcanton frei nachgebildet. Auch Einwirkungen von Holbein, Hans Bruggemann und Lukas von Leyden lassen sich in manchen späteren Stichen Aldegrevens nachweisen. Insbesondere „seine hochbeinigen, fehnigen Typen mit den unverhältnismäßig kleinen Köpfen“ deuten auf die letztgenannten nordischen Meister hin (Stiaffini).

Die vollkommenste Übersicht über den Gang von Aldegrevens Entwicklung gewährt seine Thätigkeit für den Ornamentisch.*) Der Metallarbeiter, der Goldschmied kommt darin zur vollen Geltung. Das Hauptelement seiner Verzierungskunst ist das getriebene Blatt, das in mäßigem Relief auf der Fläche sich entwickelt und in allen früheren Arbeiten eine Hinneigung zu breiten, lappigen Formen zeigt, später oft schärfer und spitziger wird. Die Muster, welche stilbildend auf den Meister einwirkten, sind auch in diesem Gebiete teils niederländische, teils oberdeutsche. Hans Sebald Beham und Pencz haben ihm die meisten seiner italienischen Renaissance-motive vermittelt. Ausnahmsweise läßt sich auch der direkte Einfluß einer Erfindung des Joao Andrea oder eines anderen oberitalienischen Stechers verspüren. Die ornamentalen Arbeiten Aldegrevens trennen sich in zwei Massen, von denen die eine in die Zeit von 1527—1539, die andere in die Jahre 1549—1553 fällt. Die erste Periode umfaßt die künstlerisch wichtigsten und gegenständlich mannigfaltigsten Blätter: die reichen Querleisten, Dolche, Dolchscheiden und Klapplöffel mit teils rein im Renaissancestil, teils in gemischtem, halb gotischem Geschmack behandelten Formen. Außerordentlich ergiebig erweist sich das Jahr 1539; der schönste Dolch (B. 270) und das hübsche Blatt mit den Vögelchen, der Feile und dem Nagelmesser (B. 268) stammen aus dieser Zeit. Die zweite Periode weist nur Stiche mit aufsteigenden Ornamentmotiven auf. Als eine Spezialität erscheinen da die Blätter mit Grottesken im Stil italienischer Niellen, aus Fabelwesen, Putten, Maskarons, Trophäen, Fruchtgehängen, Körben und ähnlichen Bestandteilen phantastisch, doch symmetrisch aufgebaut. Im allgemeinen läßt sich eine Abnahme der eigenen Erfindungskraft in diesen späteren Arbeiten spüren. Doch sank Aldegrevener auch damals nie zum bloßen Nachahmer herab.

Unter seinen Stichen sind zwei geätzte Blätter: Orpheus und Eurydike (B. 100)

*) S. die ausführliche Darlegung bei H. Lichtwark, Der Ornamentisch der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888, 2. 183 ff., wo das ganze Gebiet zum erstenmal in geschichtlichem Zusammenhange geschildert ist.

und die Hüfte eines mit Weinlaub betränzten Mannes (B. 147). Dazu kommen drei seltene Holzschnitte (Pass. 1—3). Die Gesamtcharakteristik des Meisters wird dadurch nicht wesentlich verändert.*) Alles in allem ist Aldegrevers die bedeutendste Künstlerkraft, welche der Norden Deutschlands zu der Plejade der Kleinmeister gestellt hat. — Als von Aldegrevers beeinflusst erscheint der von Lichtward (a. a. O. S. 208) sogenannte „Meister mit den Pferdeköpfen“, vielleicht ein Kölner, der im Anfang der dreißiger Jahre seinen Höhepunkt erreicht zu haben scheint.

Jakob Bind von Köln (c. 1500 — c. 1569), Aldegrevers nächster Stammverwandter in dieser Gruppe, kann sich mit ihm weder an Ausdehnung noch an Kunstwert seines geschnittenen Werkes messen. Er hat sich nur in seinen früheren Jahren mit der vervielfältigenden Kunst beschäftigt und eine beträchtliche Anzahl seiner Stücke sind Kopien nach Schongauer, dem Meister P. W. von Köln, Dürer, den beiden Beham, Hans Baldung, Aldegrevers, Lukas von Leyden, Caraglio und Marcanton. Was von seinen Arbeiten auf selbständigere Bedeutung Anspruch machen kann, ist im Grunde mehr niederländischen als niederdeutschen Stiles, und von den Niederlanden her, nicht durch unmittelbare Berührung mit dem Süden, scheint Bind auch den Bestandteil an italienischen Renaissanceemotiven empfangen zu haben, den sein Stedertwert anweist. Daß er noch selbst in der Schule Marcantons gewesen sei, wie Sanderart wissen will, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Die späteren Lebensjahre verbrachte Bind zunächst als Hof- und Bildnißmaler des Königs Christian III. von Dänemark und schließlich in Diensten des Herzogs Albrecht von Preußen in Königsberg. Die Darstellungen des Künstlers sind die damals üblichen: biblische Geschichte, Mythologie, Allegorie, Banern- und Landsknechtszenen, Bildnisse und Ornamente. Sein Stil ist schwankend, je nachdem dieser oder jener Meister bestimmend auf ihn einwirkt. Die frühen weiblichen Heiligen (B. 17 und Pass. 111) und die ersten Ornamentstücke zeigen ihn abhängig von dem mutmaßlich Brüsseler Goldschmiedemeister S. (B. VIII, 13 ff.; Pass. III, 47 ff.). Starke Reminiscenzen an den Meister P. W. von Köln** zeigt z. B. sein „Heiliger Hieronymus in der Wüste“ (B. 22). In den Jahren 1526—28 finden wir den Künstler ganz von Dürers Einfluß beerricht. In den Blättern von selbständigerem Stil gehören der segnende Heiland mit dem Globus zu Füßen (B. 14), eine Gestalt von derber und charaktervoller Schönheit, und die Madonna auf der Hasenbank (B. 19). Unter seinen Porträts mögen das Bildnis des Brüsseler Landschaftsmalers Lukas Gassel vom Jahre 1529 (B. 93) und die vermutlich nach einem verlorenen Gemälde Dürers angefertigte große, schöne Platte mit dem Brustbilde König Christians II. von Dänemark, unter seinen Ornamentstücken besonders die nach der Serie der Beham komponierten kleinen Querleisten und Hochstellungen hervorgehoben sein. Wenn Bind sich freier zu bewegen sucht, bringt er gewöhnlich nur unklare und rohe Leistungen zu stande. Der Gesamtcharakter bleibt auch in diesem Gebiete so bunt und unbestimmt, daß ein Schlußurteil scharf möglich ist.

*) Reproduktionen von Aldegreverschen Holzschnitten bei H. Weigel, Auswahl von schönen Formschnitten, IX. 13 und Hirth Ruther, Meister-Holzschnitte, Taf. 90.

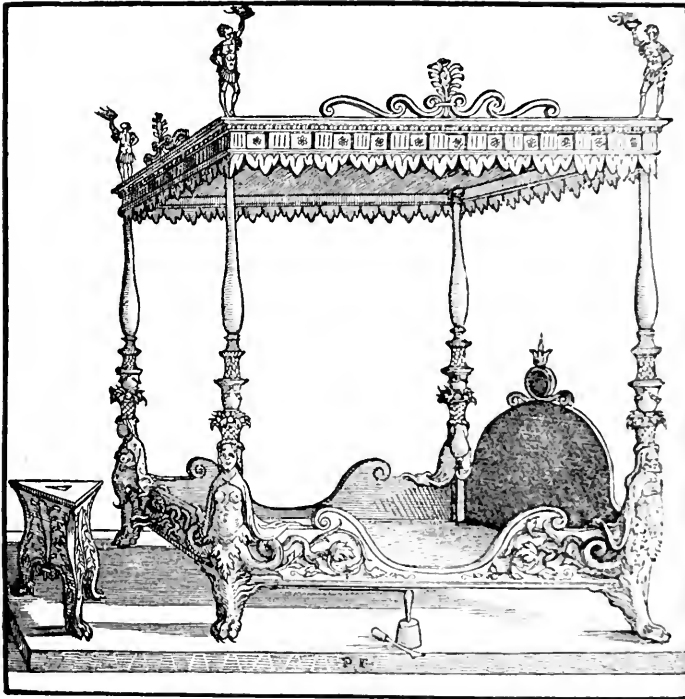
**) M. Lehrs, Zeitschr. f. christl. Kunst, III. 1890, 389.



86. Vokal. Holzschnitt von V. Kleiner.

Der Ornamentstich bildet bei sämtlichen Kleinmeistern einen Hauptbestandteil, bei mehreren den Glanzpunkt ihrer Kunst. Die Erscheinung läßt sich aus dem Gange der Dinge leicht erklären. Schon bei den Stichern des fünfzehnten Jahrhunderts, vor allen bei Schongauer, sind uns manche zierliche Werke dieser Art begegnet, als deren Grundlage das gotische Goldschmiedornament sich darstellt. Bei Dürer entwickelt sich daraus ein frei phantastisches Rankenwerk und Schnörkelwesen, bei Burgkmair, Holwein und den ihnen Gleichgestimmten die oben genugsam beleuchtete deutsche Renaissance. Aber für alle jene Meister der älteren Generationen war die Kunst ein so durchaus innerliches Wesen, daß das Ornament in ihrem Schaffen keine große Rolle spielen konnte. Sein Lebens-
element ist äußerlicher, sinnfälliger Natur. Erst nachdem die Kunst sich von ihrem volkstümlichen Kern und von dem geistigen Boden ihrer Existenz loszulösen begonnen hatte, sehen wir daher das gesamte Verzierungswesen zu besonderer Ausbreitung und Blüte gedeihen. Und diese gestaltete sich um so reicher und glänzender, je inniger die Beziehungen mit der italienischen Kunst wurden, in deren Renaissance das dekorative Prinzip eine der mächtigsten Trieb-

federn bildete. Wenn Rom durch seine Stiche aus der Werkstatt Marcantonis gleichsam die hohe Schule der klassischen Gestaltenwelt für die deutschen Künstler abgab, lieferte Norditalien ihnen dagegen die reizvollen Ornamentmotive aus dem Quellborne seiner Verzierungskunst. Und nachdem der Sinn für heiteren Schmuck einmal geweckt und die Erfindungskraft dafür gebildet war, thaten bald auch andere Quellengebiete sich



87. Bett. Holzschnitt von P. Klötner

auf, ihr Nahrung zu geben. Dem aus römischem Boden erwachsenen Ornament und Grotteskenwesen der italienischen Renaissance tritt das niederländische „Gecroell“ oder Kartuschenwerk zur Seite und als dritte im Bunde gesellt sich ihnen die nach textilen Mustern gebildete Manreske, zunächst wohl von Venedig her in Zirkereien, dann auf Bucheinbänden sich verbreitend und um 1530 bereits im Norden seit eingebürgert. Das ist der gemeinsame Normenschatz der deutschen Ornamentiken jener Zeit.

Als einer der begabtesten derselben steht Peter Klötner von Nürnberg da († nach 1548). Er war geschickt in jeder Art von Holzbildhauerei und Schnitzerei

vornehmlich in Werken geringen Umfanges, im Dienste der Goldschmiede ausgeführt, und wir dürfen ihn daher wohl zu denjenigen Meistern zählen, welche ihre Zeichnungen auf Holz auch selbst geschnitten haben. *) Unter diesen sind mehrere Blätterfolgen und Einzelblätter historischer und mythologischer Inhalts, Bilder der alten deutschen Könige und Fürsten, Illustrationen zu der 1534 in Wien (bei H. Meßner) erschienenen Chronik von Ungarn, Landsknechtsfiguren u. s. w. ohne besonderen Wert. Das größte Interesse unter den Holzschnitten Flötners beanspruchen die von ihm entworfenen Möbel, Geräte, Vasen, Thüreinfassungen, Kapitäl und sonstigen Architekturdetails, welche zum Teil für den deutschen Vitruv des Rivinus (Nürnberg 1548) angefertigt sind. Es waltet darin eine reiche, quellende Phantasie, wie sie den unmittelbarsten Ausdruck in einigen Handzeichnungen des Meisters zu Prachtmöbeln (im Berliner Kabinett) findet. Die Grundlage seiner Kunst ist die „antike Art“. Doch wir haben keinen Beweis dafür, daß er dieselbe in Italien sich angeeignet hat. Wie er nicht in Dürers Kreis gezogen ward, obwohl er selbstverständlich die Werke des Meisters kannte und studierte, und wie er sich neben den Beham und Pencz seinen eigenen Weg zu bahnen wußte, so hat er auch den Italienern gegenüber seine Selbstständigkeit bewahrt. Am stärksten wirkten auf ihn die klassischen Muster der norditalienischen Buch-



88. Kapitäl. Holzschnitt von P. Flötner.

Illustration: die Hypnerotomachia des Polifilo, der Comaster Vitruv und Serlio. Aber zum bloßen Nachahmer derselben ist er nie herabgesunken. Der Vorberceston, die geflügelten Köpfe, das palmettenartig gestaltete Blatt, die Schale mit Laub und Früchten, das breite Korbgeflecht, der muschelförmige Abschluß der Nischen, die Dekoration mit Vasen, die an Gefäßen gerne angebrachten Perlenkürre oder aneinander gereihten kleinen Scheiben, und was Flötner sonst an ornamentalen Einzelheiten aus dem Polifilo oder anderen italienischen Büchern entlehnt hat, das gewann bei ihm stets ein völlig verändertes Gesicht und erscheint aufs genialste neuen Ideen dienlich gemacht. Eine Auswahl aus den Gefäßen, Möbeln und Architekturstücken (Abb. 86—88) mag seinen Stil veranschaulichen. Ob Flötner auch der maurischen Ziermotive sich häufiger bedient hat, bleibt zweifelhaft, da die 1549 bei R. Wyßnenbach in Zürich erschienene Folge von vierzig Blättern dieser Art nur zum kleinsten Teil ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Auf Bl. 1 der Folge sieht man die nebenstehend (Abb. 89) reproduzierte Grotteske mit dem Monogramm und den Werkzeugen des Meisters; und Muster dieser Art hat er mehrere gezeichnet: sie stimmen gut zu seinem flotten, phantasiebewegten Stil. Von dem „Geröll“ dagegen macht er wenig Gebrauch; der große Holzschnitt mit dem Trümmer Karls V. in Nürnberg (abgebildet in Hirths Formenschatz, Nr. 156 und 157), auf dem das Rossmotiv sich findet, ist schwerlich Flötners

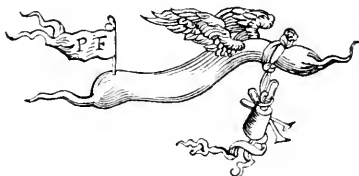
*) Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, von J. Reimerz. Mit 93 Illustrationen. München und Leipzig, G. Hirth. 1890. 4. — Neuerdings wurde die Vermutung ausgesprochen, daß wir in Peter Flötner auch den Schöpfer des bildnerischen Schmuckes am Marktsbrunnen zu Mainz vom Jahre 1526 zu erkennen haben.



89. Grotteske. Holzschnitt von P. Höltnet

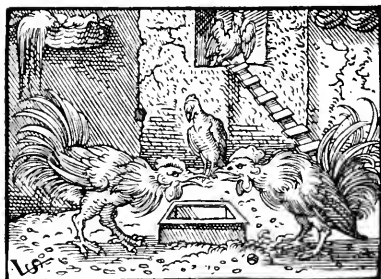
Werk. — Höchst eigentümlich ist des Meisters Anteil an der Entwicklung der Zierbuchstabenschrift. In seinem „Lateinischen Alphabet“ (B. 3) giebt er uns Gruppen und

Einzelfiguren unbekleideter Männer, Frauen und Kinder in den seltsamsten, oft wenig schicklichen Stellungen und Verrenkungen: ein festes Erzeugniß übermüthiger Gestaltungs-
 lauir; den Schluß macht das nebenstehend abgebildete Monogramm auf einem in ein geflügeltes, wurmartiges Gebilde ge-
 steckten Fächchen, und ein in Thürerischer Weise gezeichneter Schnörkel. Im voll-
 sten Gegensatz dazu steht das zweite, rein ornamentale Alphabet, das in zwei Größen vorkommt (Albertina). Es sind



gotische Majuskeln in dichten, vielfach gewundenen Bandverwicklungen, den deutschen Zierbuchstaben Thürers verwandt, aber viel kunstvoller, verwickelter, so daß der Buch-
 stabe selbst oft schwer zu entziffern ist. Das kleinere Alphabet ist entsprechend ein-
 facher. Auf dem zweiten Buchstaben der größeren Folge liest man (gegen oben links)
 des Meisters Monogramm: . P. F. Die Verzeichnisse der Werke Flötners nahmen
 davon bisher keine Notiz. Doch ist an seiner Urheberchaft schwerlich zu zweifeln. *)

Der zweite Hauptmeister der Nürnberger Ornamentisten, Virgil Solis (1514
 — 1562), übertraf den vorgenannten weit an Fruchtbarkeit und ist ihm auch an seiner

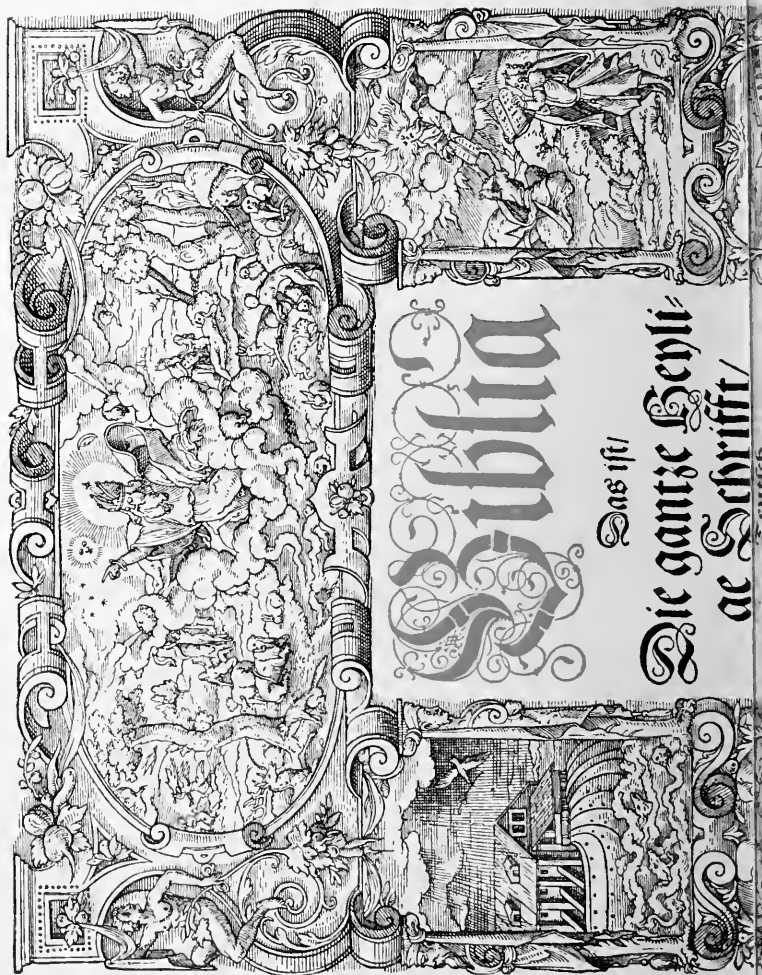


90. Zum Hesp. Holzschnitt von V. Solis.

Grazie vielfach überlegen. Aber er
 war keine so selbständige Natur wie
 Flötner und von den etwa 700
 Stichen, Radierungen und Holz-
 schnitten, welche unter seinem Namen
 gehen, gehören viele zweifellos Ge-
 sellen Händen an. Unter den Meistern,
 bei denen er künstlerische Anleihen ge-
 macht, die er kopiert oder in Einzel-
 zügen benutzt hat, stehen Dürer,
 Pencz und Aldegrever in erster Linie.
 Auch an fremdländische Stecher, wie
 Duerceau und Cnea Vico, finden sich
 Reminiscenzen bei ihm. Von seiner

Vielseitigkeit und Vielgeschäftigkeit zeugt die gereimte Unterschrift, welche sein Schüler
 Balthasar Jenichen unter das von ihm gestochene Bildnis des Meisters setzte:
 „Virgilius Solis war ich genannt. Mein Kunst in aller Welt bekannt, Mit meiner
 Hand ich erfurbracht, Das mancher Künstler ward gemacht. Die Künstler mich Vater
 hießen, Ihr' zu dienen war ich g'fließen. Mit Rabl'n, Stech'n, Ziluminieren, Mit
 Meissen, Neg'n und Wisieren“, u. s. w. Es geht deutlich aus diesen Worten hervor,
 daß viele Künstler ihm ihre Ausbildung verdanken, daß er der Leiter einer großen
 Werkstatt war, deren Erzeugnisse unter seiner Marke in die Welt gingen. Es giebt
 kaum ein Stoffgebiet, das er nicht kultiviert hätte; Scenen der biblischen und der
 profanen Geschichte, zahlreiche allegorische Folgen, wie die Jahreszeiten, die Monats-

*) Vergl. A. v. Cne, Anzeiger f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, 1874, Nr. 3 mit Beilage.



Sublia

Das ist /
Die gantze Heyli-
ge Schrift /

Deutsch.
Mart. Luth.
Sampt einem Register / vnd
schönen Figuren.
M. D. XL.

15.

Summa brevis
Christi
Kreuz

Summa brevis
Christi
Kreuz

Summa brevis
Christi
Kreuz

Samt einem Register/und
schönen Figuren.

M. D.

LXI.

Signature Sheet:

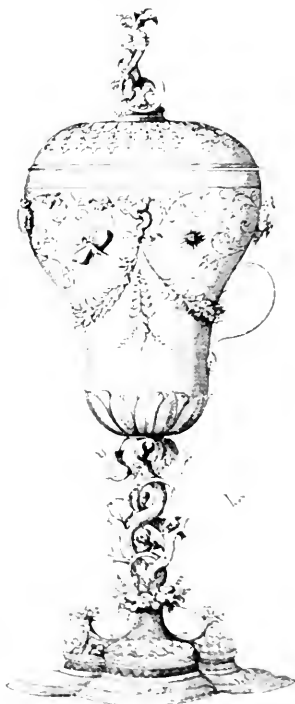
David - 11/5/50

၂၀၁၁

Zusatzteil von 1.01: Polydimethylsiloxanveresterung von Diquil-Zinn:
($\text{C}_4\text{H}_9\text{Si}(\text{C}_2\text{H}_5)_2$ und $\text{C}_4\text{H}_9\text{Si}(\text{C}_2\text{H}_5)(\text{C}_2\text{H}_5\text{O})$)

[illegible]

bisher und freien Künste, ferner Trachten- und Soldatenfiguren, wie die prächtigen Eidgenossen mit den Bauern der Schweizer Kantone, endlich Bildnisse jeder Art, Medaillen, Jagdszenen, Tiere, Ruinen, Spielkarten und Wappen, kurz die ganze Gestaltensfülle der damaligen Zeit und ihrer Kultur zieht an unseren Blicken vorüber, wenn wir die vielen Hunderte seiner oft winzigen Blätter durchmustern. Als Beispiel seiner Buchillustrationen geben wir Seite 218 (Abb. 90) einen der hübschen kleinen Holzschnitte zu den Fabeln des Äsop (B. 8). Aber den Glanzpunkt in seinem Schaffen bilden die Ornamentstiche, deren er oft ein volles Duzend auf einem Blatt in Duodezformat zusammendrängt. Hier entfaltet er seine volle Herrschaft über sämtliche damals im Fluß befindlichen Formelemente: das Zierwesen der Beham und die Grotteske, das maurische Ornament, das Kollwerk und den Naturalismus. In der anmutigen Verflechtung und Verschmelzung dieser heterogenen Bestandteile bewährt er die Stärke seines Talents, seinen erlesenen Geschmack. Von besonderer Mannigfaltigkeit und Schönheit sind seine Rahmen und seine Gefäßformen. Rahmenwerk von immer neuer und reichster Erfindung umgibt seine biblischen und allegorischen Kompositionen. Auch mehrere Bibeltitel, im üppigsten Dekorationsstil verziert, besitzen wir von ihm. Die beigegebene Tafel mit dem Titel der Frankfurter Bibel von 1561 giebt davon eine Anschauung. Die größte Sorgfalt verwendete Solis auf die Umrahmung seiner Bildnisse, von denen der scharfgeschnittene schöne Stich mit dem König Sigismund von Polen (B. 129), die Reihe der köstlichen kleinen Medaillonporträts der Könige von Frankreich und die Holzschnitte mit den Bildnissen der Pfalzgrafen Friedrich und Ertzheinrich genannt sein mögen. Von den Gefäßformen (Kannen, Vasen, Pokalen u. s. w.) führen wir nebenstehend eines der gefälligsten Beispiele vor (Abb. 91). Dasselbe stammt aus des Meisters reifster Zeit. Es zeigt seine Vorliebe für naturalistischen Schmuck am Anse des Pokals in wenig zweckentsprechender Gestalt. Und doch: wie reizvoll ist dieses Blatt- und Blätterwerk ausgeführt! Wie klar tritt die Hauptform des Gefäßkörpers hervor, obwohl eine Fülle zierlichen Geranien mit Rastern, Schmetterlingen und anderem Geringer sie umspielt!



91. Pokal: Kupferstich von Virg. Solis

Es ist die Formenwelt des großen Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamniger (1508–1588), in deren Kreis wir damit eintreten. Von ihm und seinem

Bruder Albrecht jagt Meindörfer (Vochuer a. a. D. S. 126): „Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden“, — „welche Blättlein und Kränlein also subtil und dünn sind, daß sie auch ein Anblasen wehig macht.“ Solis hat also die Weise der Jamniger sich angeeignet und mit dem edlen Geschmack, der ihn kennzeichnet, in Ausführung gebracht. Doppelmayr bezengt uns, daß Wenzel Jamniger außer seiner ertünnlichen Meisterchaft in allen Arten und Anwendungen der Goldschmiedekunst auch „im Kupferstechen besonders geschickt“ gewesen sei. Und durch eine im Berliner Kabinett befindliche Radierung mit der Signatur „Wenzel Gammierzer fe. 1551“, welche eine Art Triumphbogen im Stile Serlios darstellt, wird diese Angabe bestätigt. Weitere Stiche von ihm sind bisher nicht nachgewiesen.

Daß Wenzel Jamniger identisch sei mit dem „Meister der Kraterographie“ oder „Meister von 1551“, wie Vergau zu beweisen suchte,^{*)} ist wenig wahrscheinlich. Lichtwart (a. a. D. S. 87 ff.) hat die Unterschiede zwischen Jamniger, Solis und dem Anonymus von 1551 ausführlich dargelegt. Dieser höchst bedeutende Meister hat etwa 40 Kupferstiche von Pokalen, Kannen, Flaschen, Leuchtern und anderen Lustgeräten zu einem Kunstbuche vereinigt, welches 1551 zu Nürnberg erschien. Die meisten der Gefäße gehören einem Typus an, der sonst in der deutschen Kunst jener Zeit nicht gangbar ist. Sie haben übermäßig viele (bis zu 60 oder 70) Horizontalteilungen, und zerfallen demnach in eine Menge bestimmt voneinander geschiedener Querschnitten, deren Profile wie auf der Drehbank scharf und fein gearbeitet sind. Im Ornament überwiegt die italienische Renaissance, vornehmlich die Grotteske und zwar in architektonischer Umrahmung. Das Ganze trägt den Stempel des höchsten Reichtums. — Für die Stilgeschichte ist die Vergleichung der „Kraterographie“ von 1551 mit den älteren Kunstbüchern von großem Interesse. Unter den speziell für Goldschmiede bestimmten Büchern dieser Art hat das des Hans Brosamer uns oben (S. 192) schon beschäftigt. Daneben laufen zahlreiche Büchlein allgemeineren Charakters her, mit Vorlagen für die verschiedensten Handwerker. Endlich kommen dazu, seit der Mitte des Jahrhunderts, die eine Gruppe für sich ausmachenden Spitzenmusterbücher. Von den Modelbüchern allgemeineren Inhalts mögen die vier wichtigsten kurz genannt sein: das bei P. Quentel in Köln, das bei Egenolff in Frankfurt a. M., das bei H. Stehner in Augsburg und das bei Scharffenberger ebendasselbst gedruckte. Das früheste und zugleich wertvollste derselben ist das „new künstlich boich“ des P. Quentel vom Jahre 1527.^{**)} Es hat vornehmlich durch seine schönen Muster naturalistischer Rankenornaments auf das ganze Zierwesen der Zeit in Deutschland und im Auslande bedeutenden Einfluß geübt. In den Zeichnungen der Holzschnitte erkennt man mit gutem Recht die Hand des Meisters Hans Woensam von Worms (S. 173).

^{*)} S. den Aufsatz in der Kunstchronik, XI, 473 ff. und die Publikation desselben Autors über W. Jamnigers Entwürfe zu Prachtgefäßen. Berlin, P. Vette. 1879. 4. Vergl. auch T. v. Schönberg, in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IX, 289 ff.

^{**)} V. Lichtwart, a. a. D. S. 120 ff. und Gesammelte Studien z. Kunstgesch. (Festschrift f. Springer), S. 143 ff.

7. Die Ausbreitung der Äthnuskunst und der Ausgang des Jahrhunderts.

So hatten Kupferstich und Holzschnitt den ganzen Kreislauf der deutschen Kunst jener Zeit durchwiesen: vom Andachtsbild bis zum Zwergenmüßer, vom ichtigen Volkstanz bis zur höchsten Prachtentfaltung. Weder im Stoff noch in der Form ließen sich weitere Bereicherungen denken. Nur an einer Stelle blieb noch ein entwicklungsfähiger Keim: auf der Seite der Technik. Zunächst nicht im Holzschnitt. Denn solange Zurüstung des Materials und Beschaffenheit der Werkzeuge bei diesem sich nicht änderten, konnte die Technik unmöglich in andere Bahnen kommen. Wohl aber beim Kupferstich. Dieser war von alters her mit der Kunst verflochten und vertraut. Schon die Kunst des Goldarbeiters, des Plattners und Waffenschmieds hatte darauf geführt.*) Wiederholt sahen wir die Meister des Grabstichels in der Radierung sich versuchen: nach Dürer war es vornehmlich Altdorfer, der sie mit Erfolg kultivierte. Aber alle diese früheren Versuche blieben unbefriedigend, weil ihre Urheber nicht von der zeichnerischen Behandlung zu der malerischen übergingen, wie sie das Wesen der Radierung fordert. Es mußte der malerische Sinn erst zu freierem Durchbruch gekommen sein, bevor die malerische Technik erstarken konnte.

Dafür trat wieder das farbenfrohe Augsburg, die Kunstbauernstadt des Schwäbischen Stammes, ein. Schon in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts finden wir dort die Künstlerfamilie der Hopfer thätig, welchen ein weitestliches Verdienst um die Förderung der Kunst zuzuschreiben ist. Daniel Hopfer, das Haupt der Familie, war aus Kaufbeuren zugewandert und erwarb 1493 „am Samstag vor Wall“ das Augsburger Bürgerrecht (H. Wischer, a. a. O. S. 610). Bald nach 1506 (nach Pass. P.-Gr. III, 289) erst 1519) soll er gestorben sein. Nur auf einem seiner Blätter (B. 125) findet sich eine Jahreszahl (1527). Von seinen Söhnen Hieronymus und Lambrecht hat der erstere seine Mutter wiederholt datiert 1520, 1521, 1523; auch stoßen wir auf ein Senatsdekret vom 28. Januar 1529, welches ihm vergönt, „ein Jahr zu Nürnberg zu wohnen“; der letztere muß um dieselbe Zeit gearbeitet haben. Während wir von den beiden Söhnen fast nur Merken deutscher und italienischer Stiche besitzen, erscheint der Vater als ein selbständiger Meister, wenn auch von etwas handwerklichem Zuschnitt. Den Schwerpunkt in seiner mit den Söhnen gemeinsam ausgeübten Thätigkeit bildete die von Oberitalien nach Deutschland gekommene Äthnalmerei, die Kunst, Waffentücke und Rüstungen mit eingestrichen Figuren und Ornamenten zu verzieren und so den Werken der Harnischmacher oder Plattner einen höheren Schönheitswert zu verleihen. Der herrschende Geschmack trieb die Hopfer dabei der bunten Mischung einheimischer und fremder Motive zu. Auf Eisen oder Stahlplatten wurden alle nur irgend brauchbaren Vorlagen von Schongauer, Dürer, Cranach, von Mantegna, Campagnola, Jacopo de' Barbari, Bellavante u. a. kopiert, dazu von Daniel Hopfer auch neue Kompositionen für Geräte, Möbel u. dgl. hinzugefügt, und so für den eigenen und fremden Bedarf eine Musterammlung geschaffen, welche der Waffenausung und dem Kunsthandwerk überhaupt zu Hatten kam. Die Technik der Radierung ist hier eine noch sehr derbe, der Geist ein ausgeprochen malerischer.

*) G. Hagen. Über die Gründung der Kunst in Raumanns Zeit. V. 1. 1. 1.

im Stil der Figuren zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit Burgkmaier, das Drama-
ment ist aus Gotik und Renaissance kombiniert. „Harmlos mischen die Hopfer in
die Akanthusblätter das alte deutsche Tischt- und Flechtornament, bringen Altarentwürfe
mit renaissanceartigem Aufbau, aber zu oberst mit gotischem Giebeltrüpp als Abschluß,
und wenigleich ihre Vokale eleganter und abwechslungsreicher sind als jene des Alt-
dorfer, so sind sie doch gleich diesen noch abhängig von der gotischen Form mit Buckelung
und Knauf“ (Obmelar, a. a. O. S. 406).

Die Mehrzahl der Hopferischen Blätter scheint ursprünglich nicht für den Handel
bestimmt gewesen zu sein, weshalb gleichzeitige Abdrücke von ihnen selten sind. Im
siebzehnten Jahrhundert erwarb der Nürnberger Kunstbändler David Hund über
230 Platten der Hopfer und gab sie unter dem Titel „Opera Hopferiana“ in nume-
rierter Folge heraus.*) Unter den Blättern Daniel Hopfers haben zunächst zwei
(B. 16 und 90) wegen ihrer Technik ein besonderes Interesse, weil sie offenbar die
Behandlung von Tuschezeichnungen wiedergeben sollen. Das von uns (Abb. 92) repro-
duzierte Blatt der „Verkündigung“ (Hofbibliothek in Wien) zeigt uns den Meister auf
gutem, von keiner fremden Persönlichkeit störend beeinflusstem Wege. Zu seinen reizvollsten
Erfindungen ornamentalen Charakters gehört das Rund mit dem von Wein umrankten
Bilde der Madonna (B. 37). Von den Blättern ausgesprochen oberitalienischen Ur-
sprungs fallen vornehmlich die großen, mit Säulen, halbkreisförmigen Giebeln und
Nischen ausgestatteten Altaraufbauten ins Auge, welche in Veroneser Fresken und
Venetianer Architekturwerken ihre leicht erkennbaren Vorbilder haben. Ein wahres
Kraftstück darunter ist das große Tabernakel vom J. 1518 (B. 21), das in seinen
drei mit offenen Bogenhallen ausgestatteten Stockwerken unten die heilige Sippe,
darüber den Gekreuzigten, oben die Himmelfahrt Christi zeigt.**) Für die Be-
wertung bedeutender Werke oberitalienischer Malerei durch D. Hopfer bietet dessen
„Christus vor Pilatus“ (B. 9), eine gegenseitige Nachahmung von Mantegna's „Ja-
kobus vor dem Richter“ in den Eremitani zu Padua, das bekannteste Beispiel.***) Auch
in der Zeichnung für den Holzschnitt hat sich D. Hopfer bisweilen versucht, wie u. a.
seine reiche Titelfordure für den „Sachsenspiegel“ zeigen kann (Pass. P.-Gr. III, 290, 1;
Nuther, a. a. O. S. 159 ff.). — Von der Aufzählung der Blätter des Lambrecht und
Hieronymus Hopfer kann hier abgesehen werden. Es sind meistens trockene Handwerks-
arbeiten, die nur dadurch bisweilen einen kunstgeschichtlichen Wert bekommen, daß die
Vorbilder, nach welchen sie kopiert wurden, zu Grunde gingen.

Nach der Familie Hopfer tritt nur noch Hans Burgkmaier d. J. (c. 1500—
1559) in Augsburg als namhafter Vertreter der Kunst hervor. Auch er schuf ins-
besondere Vorlagen für Schmuckmacher, und half diesen bei der Auszierung ihrer Werke.
Wir besitzen ein Augsburger Geschlechterbuch, welches Burgkmaier d. J. in Gemeinschaft
mit Heinrich Vogtbein d. J. „Anno 1545 in Stadel zierlich geradiert“ hat, mit
Wappen und Wappenbalkern dortiger Adelsfamilien, die letzteren in phantastisch

*) Eine neue Ausgabe von 92 Blättern erschien gegen Ende des vorigen Jahrhunderts
bei Silberberg in Frankfurt a. M. — Mehrere der Originalplatten bewahrt das Berliner
Kupferstichkabinett.

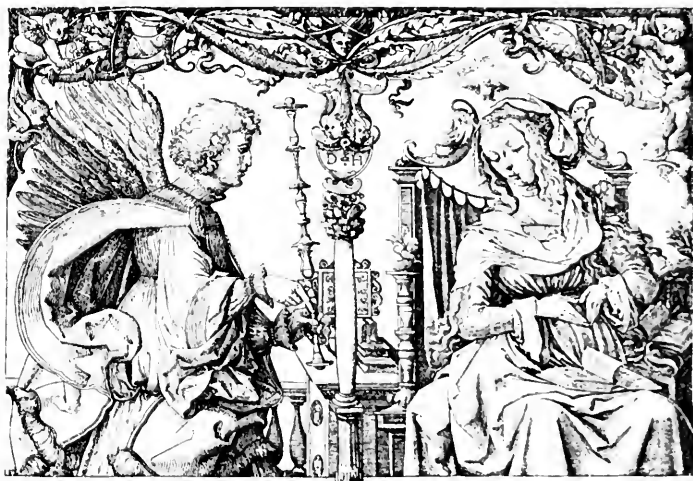
**) Z. das Weitere bei W. Lübke, Deutsche Renaissance, 2. Aufl. I, 65 ff.

***) E. Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 197 ff.



Königin Maria von Ungarn. Farbenholzschnitt. (Schwabst.
(Berlin, Königl. Kunstsch.-Kabinett.)

geschmückten Harnischen, den Bronzestatuen am Junsbruder Grabmal Maximilians verwandt. 53 Abbildungen des ersten Plattenzustandes des Werkes bezieht die königliche Kupferstichsammlung in Stuttgart. Im Jahre 1618 erdient in Augsburg eine auf 80 Blätter vermehrte Ausgabe von Wilh. Pet. Zimmermann. Die mittelmäßigen Zusätze des letzteren sind von den Stichen des Originalwerkes leicht zu unterscheiden. Der Stil der ursprünglichen Blätter ist im wesentlichen ein gleichartiger; nur machen sich die Burgkmairschen Radierungen durch eine breitere, die Vogtherrischen durch eine feinere Behandlung kenntlich.*) — Daß H. Burgkmair d. J. auch für die Holzschneider und Buchdrucker viel gezeichnet hat, soll hier nur kurz angedeutet werden. Die Aus-



92. Verkündigung. Kupferstich von Daniel Herter. (Wien: Hofbibliothek)

scheidung seines Anteils aus dem umfassenden Holzschnittwerke des Vaters gehört zu den stilkritischen Aufgaben der Zukunft.**)

Zu allen Zeiten haben die Landschaftsmaler in die Radierkunst fordernd eingegriffen. Die Natur spricht zum Auge am reizendsten durch Ton und Farbe; sie führt den Künstler zu einer Empfindungs- und Behandlungsweise, die mehr ins Weite

*) Pass. P.-Gr. III, S. 285 ff., der auch die sonstigen Einzelblätter Burgkmairs d. J. aufzählt.

**) Es sei gestattet, an dieser Stelle auf den seltenen Zweischarfen Holzschnitt des Berliner Kupferstichkabinetts mit dem Bildnis der Königin Maria von Ungarn, der kaiserlichen Schwester Kaiser Karls V., hinzuweisen, welchen unsere Tafel in Vervielfachung reproduziert. Er ist allerdings weder dem älteren noch dem jüngeren Burgkmair mit Bestimmtheit zuzurechnen, ruht jedoch sicher von einem hervorragenden Augsburger Meister und aus der Zeit um 1525 her. S. das Nähere bei Vogt, Jahrb. d. kon. preuss. Kunstsamml. X, 201 ff.

und Allgemeine als auf kleine und Besondere geht, nachdem die erste kindliche Stufe der Nachahmung einmal überwunden ist. Die Grundtendenz der Landschaftsmalerei deckt sich also mit dem gleichfalls auf Ton und Stimmung hindrängenden Zuge der Radierkunst, und es kann uns nicht wunder nehmen, daß bald mehrere begabte Landschaftsmaler auf dem von den Augsburger Meistern betretenen Wege weitertritten.

Der erste war der vielseitig begabte Augustin Hirschvogel (geb. in Nürnberg 1503, † in Wien 1553). Neudörfer weiß uns nicht genug zu erzählen von seiner Fertigkeit im Glasmalen und Brennen, in allerhand kunstvoller Thonarbeit, im Wappensteinschneiden, sowie von seinem Geschick im Kartenzichnen und in der Perspektive. „Des Irgens“ — fügt er hinzu — „war er so fertig, daß er viel Kunststüd selbst gerissen, geätzt, gedruckt und ausgehen lassen“. Die „sonderliche Tuschierung“, die er im Glasmalen erfunden haben soll, scheint die breite, leichte und flotte Behandlung gefördert zu haben, die ihn besonders in seinen Radierungen auszeichnet. Auf letzteren finden sich Daten aus den Jahren 1543—1549. Seit 1543 treffen wir den Meister in Diensten Ferdinands I. und von 1544 an in Wien. 1551 bedachte ihn der Kaiser mit einem Jahresgehalt.*) Viele seiner Radierungen scheinen in Wien entstanden zu sein. Von 1547 datiert u. a. die große Doppelaufsicht der Kaiserstadt von Norden und von Süden, jede Ansicht zu drei Blättern, zusammen 7' lang und 7" hoch (B. 50 und 51). Auch seine kleineren landschaftlichen Blätter, wie die Folge der achtzig Rundbildchen (B. 14) und die zahlreichen Fernsichten auf Seenfer und Flüsse mit Burgen und Städten von reizvoller Perspektive und zarterster Ausföhrung, erinnern häufig an österreichische Gegenden. Wir geben davon in Abb. 93 ein charakteristisches Beispiel (B. 53). Hirschvogel hat auch mehrere treffliche Bildnisse, prächtige Wappen, Vorlagen für Goldschmiede und anderes radiert. Nicht ohne Geist sind endlich seine 120 Radierungen zum Alten und Neuen Testament (B. 1), obwohl sie in den Typen viel Gewöhnliches und Klumpes haben. Das Ansprechendste daran ist der leichte, flotte Ton ihres malerischen Vortrags. Die Hintergründe enthalten nicht selten ganz köstliche kleine, mit zarter Nadel hingeschriebene Landschafts- und Architekturbilder.

Verwandt mit Hirschvogel durch Talent und Lebensschicksal war Hans Sebald Lautensack, den wir gleichfalls durch eine seiner landschaftlichen Radierungen (B. 26) vertreten (Abb. 94). Die Blätter Lautensacks tragen Daten aus den Jahren 1544—1560. Sonst ist uns wenig Sicheres über ihn bekannt, als daß er um 1524 in Nürnberg geboren war und von 1556 bis zu seinem im Jahre 1563 erfolgten Tode in Wien lebte. In den Hofrechnungen führt er den Titel „Röm. Kais. Maj. Antiquitet-Absonterfeter“,**) und unter seinen Radierungen finden sich mehrere Blätter mit Grabsteinen römischer Legionäre aus den Räumen der Wiener Stallburg und mit anderen in der Stadt oder deren Umgebung aufgefundenen Altartümern. Ins volle Leben seiner Zeit greift Lautensack mit der Darstellung des großen Turniers von 1560 (B. 21), liefert Stadtansichten von Wien und von Nürnberg (B. 55—59) in breiter, wirkungsvoller Be-

*) Über die Beziehungen Aug. Hirschvogels zum Wiener Hofe s. die Nachweise im Jahrb. d. Kunstsamml. d. k. k. Kaiserhauses V, Reg. 4114 u. 4200; VII, Reg. 4761, 4792 u. 4894; X Reg. 6117.

**) J. Cv. Schlager, Archiv f. Kunde österr. Geschichts-Quellen, 1850, S. 738.



93. Landschaft. Radierung von Augustin Hirschvogel.

handlungsweise, und schildert uns mit scharfem, bisweilen abbrechend hartem Accent eine Anzahl interessanter Charakterköpfe der damaligen Welt, wie den Kaiser Ferdinand, den jugendlichen Erzherzog Karl, den Dr. Roggenbach, seinen Vater Paul Lautensack u. a., nicht selten in prächtigen, barock verklärten Eindrücken. Das Bescheidendste für Lautensacks ganze Richtung bleiben jedoch seine Landschaften. Vergleicht man sie mit denen Hirschvogels und blickt man vollends zurück auf die landschaftlichen Radierungen Albrecht Altdorfers, so kann über den Fortschritt des malerischen Elements bei Lautensack kein Zweifel obwalten. Und doch stehen seine Landschaften an frischem natürlichen Reiz entschieden hinter denen Hirschvogels zurück. Es fehlt ihnen die Leichtigkeit der Behandlung und die Durchsichtigkeit der Composition: Städte, Bäume, Berge drängen sich zu dicht und massenhaft zusammen; die Formen der Felsen, der Bäume und Pflanzen sind nicht selten manieriert und phantastisch. Nach kurzem Anlauf steht also auch die Landschaft, wie die ganze übrige Kunst, hier schon auf der Schwelle des Verfalls. —

Der Aufschwung der Radierung kündigt nicht nur das Erwachen des malerischen Sinnes an, er ist auch ein Zeugnis für das reichere Tempo der Produktion. Bereits bei Virgil Solis erkannten wir über die ungeheure Masse seiner Arbeiten. Allen diese wird noch weit überboten durch Jost Amman (geb. in Zürich 1539, † zu Nürnberg 1591), „einen der fruchtbarsten und vielseitigsten Künstler, die je gelebt haben.“*) Sein Schüler, Georg Meier aus Frankfurt a. M., sagte von ihm, er habe während vier Jahren so viel Zeichnungen gemacht, daß man sie schwerlich alle auf einem Pentwagen hätte fortschaffen können. Sehen wir von der Malerei ab, die er in Öl und auf Glas geführt haben soll, so theilte Jost Amman seine Kraft zwischen

*) Andr. Andresen, *Der deutsche Feintre Graveur*. I. 104. Dieses Werk behandelt im Anschluß an den *Feintre-Graveur* von Varrich die Arbeiten der deutschen Meister vom letzten Drittel des 16. bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig. 1861—1878. Über J. Amman vergl. ferner den Aufsatz von J. C. Wessels in *Jahrbuch der Allg. Künstler-Zeitung* 1879.

G. v. Köpcke, Kupfer- u. Holzsch.

der Radierung und dem Holzschnitt. Und zwar hat er nicht nur zahlreiche Kompositionen auf den Stoc gezeichnet, sondern einige auch selbst geschnitten, wie aus dem kleinen Schneidmesser erblickt, welches er bisweilen seinem Monogramme beifügt. Andresen, der (a. a. O. S. 99) die Formen des Monogramms zusammengestellt hat, rechnet zu denjenigen Blättern, „die durchaus das Gepräge der Eigenhändigkeit des Schnittes an sich tragen“, in erster Linie die fünfundsünzig Illustrationen des 1558 bei Leonh. Heußler in Nürnberg erschienenen „Kartenspielsbuchs“, die sich allerdings „durch geistvollere Wiedergabe der Zeichnung, tiefere Erfassung des Ausdrucks und Charakters und malerische Behandlung auszeichnen“.*) Im allgemeinen sind malerische Wirkung und geschicktes Arrangement die besten Seiten seiner Kunst; und zwar bewährt er das gleiche Geschick mit der Radiernadel wie mit der Feder und dem Schneidmesser. Nur gebiegene Durchbildung und gereiften Schönheitsinn darf man bei ihm nicht suchen. Er greift mit derber Hand ins volle Menschenleben seiner Zeit und entwirft von dem Treiben derselben ein drastisches Spiegelbild. Der Kulturhistoriker, der Sittenschilderer findet daher bei ihm seine Rechnung. Aber erhehend, erfreulich ist der Anblick seiner Darstellungen selten; man spürt nur zu deutlich den Mangel an Fucht und Haltung, welcher die Epoche kennzeichnet. Am wenigsten befriedigt uns der Künstler, wenn er Gestalten der Bibel oder der Geschichte zeichnet; seine „berühmten Frauen des Alten Testaments“ (N. 18—29) gebenden sich wie Kurtisane, seine „Krieger im antiken Kostüm“ (N. 73—80) sind Theaterhelden einer Vorstadtbühne; in den Illustrationen zum Livius (N. 201) zieht nur eine gedrängte Masse statuenhafter Gestalten in hastiger Bewegung an uns vorüber ohne historische Größe und heroischen Stil. Die glücklichsten Kompositionen Ammans sind die Blätter von schlicht genremäßigem oder typischem Charakter, wie die Holzschnitte der Künstler und Handwerker in der „Eigentlichen Beschreibung aller Stände“ (Frankfurt a. M. 1568), aus der wir das Bild des Formschneiders (Abb. 95) auswählen,**) oder wie die kräftig und schön bewegten Reiterfiguren in dem Buche von der „Reitererey“ (Frankfurt a. M. 1584), die hübsche Folge der kleinen radierten Tiergruppen (N. 194—211), die große, auf sechs Blättern abgedruckte „Allegorie auf den Handel“ (N. 81) mit ihren zahlreichen, aus dem Leben gegriffenen Gruppenbildern***) u. a. m. Auch eine Reihe vortrefflich gezeichneter und malerisch behandelter Bildnisse, zum Teil in prächtiger Umrahmung mit Wappen und Emblemen hat der Meister geliefert, von denen unsere Tafel mit dem Porträt des Joh. Wölg. Freymann ein Beispiel vorführt. Von der Fülle der von Amman gezeichneten Buchillustrationen kann nur das Durchblättern der Werke selbst eine Vorstellung geben. Allein für den Verlag Sigmund Neyerabends in Frankfurt a. M. war er durch ein volles Vierteljahrhundert ununterbrochen thätig. Unter seinen radierten Buchverzierungen sind die für W. Zimmigers Perspektivbuch ausgeführten 50 Blätter (N. 217) mit die interessantesten. Der reich

*) Neue Ausgabe des Kartenspielsbuchs in der Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktionen von G. Hirth. II. München 1880. S.

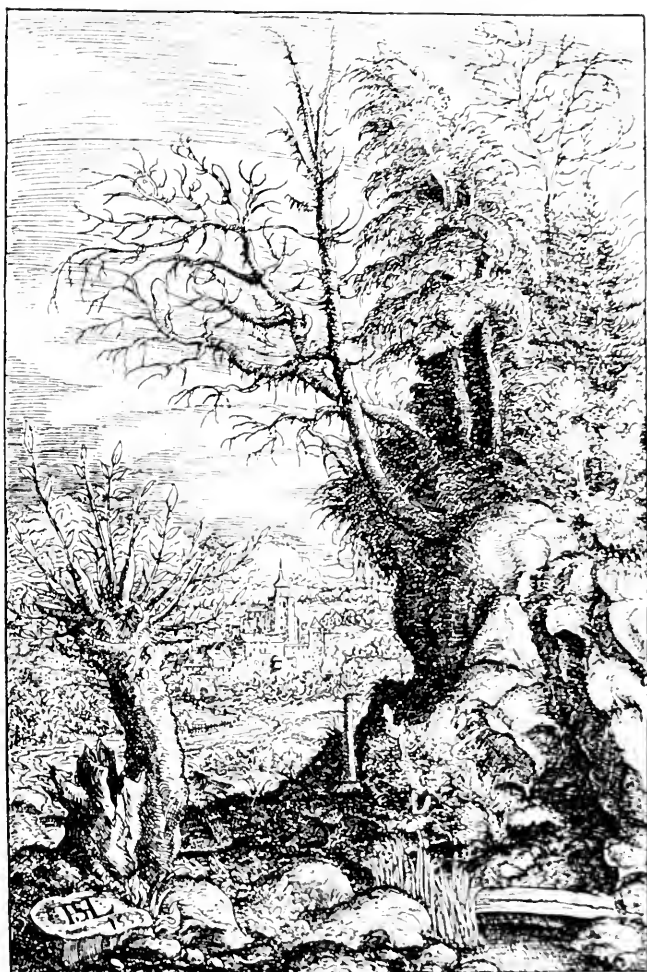
**) Es ist die älteste Darstellung eines Holzschneiders, die wir kennen. Vergl. E. R. Köhler, Chronik f. vervielf. Kunst, 1890, S. 84.

***) Neuester Abdruck der in der k. k. Wallersteinschen Bibliothek zu Mailingen aufbewahrten Originalstöcke, veranstaltet von G. Hirth. München 1889. Fol.



Johann Wolfaang Freymann. Holzchnitt von Jon Neuman

(Berlin, k. u. k. Haupt- und Residenzstadt)



91. Landschaft. Radierung von H. S. Lautensack

verhörfelte Haupttitel des Werkes ist ein merkwürdiges Zeugnis für Ammans zwar barocke, aber höchst bewegliche Phantasie.

In der nämlichen Richtung wie Jost Amman wirkten die nach Straßburg übergesiedelten Schweizer Tobias Stimmer und Christoff Maurer. Tobias Stimmer

(1539—1582) war in Schaffhausen gebürtig und scheint in der Schweiz auch seine künstlerische Ausbildung bekommen zu haben. Er war geschäftig als Bildnißmaler und Freskant, lieferte zahlreiche, meist mit der Feder gezeichnete und leicht angetuschte Entwürfe für Glasmaler, Goldschmiede und andere Kunsthandwerker. In die letzten zwölf Lebensjahre Stimmers fällt seine Tätigkeit für den Holzschnitt, und zwar widmete er dieselbe fast ausschließlich den Veröffentlichungen seines „Vaters“ Bernhard Jobin, des unternehmungslustigen Buchhändlers und Formschneiders, der unter anderem auch die satirisch-didaktischen Dichtungen des Hirschart zu seinen Verlagswerken



95. Der Formschneider. Holzschnitt von Jos. Amman.

zählte. Was Hans Sachs für Nikl. Mellemann und andere Nürnberger Meister war, das wurde Hirschart für die Holzschnitte Tob. Stimmers. Er begleitete die Bilder mit Sprüchen und Reimen, und niemandem kann die stilistische Verwandtschaft entgehen, welche zwischen der barocken Ausdrucksweise in Hirscharts „Affentherischer, Ranpungebeuerlicher Gesichtskitterung“ und dem überladenen, kranken Verzierungswesen Stimmers obwaltet. Auch bei ihm führte „die rasche und ungewöhnliche Produktivität zur Manier, zu flüchtiger Wiedergabe der Ideen, ohne durchgebildete Reinheit der Auffassung und Zeichnung“ (Andresen). Wenn Rubens, nach Sandraris Bericht, in seiner Zuzugend Stimmerische Bilder und Historien zum Studium nachzeichnete, so vermögen wir darin eher einen Beweis für die allgemeine Verbreitung des herrschenden

manieristischen Zeitgeschmacks als gerade ein besonders schwerwiegendes Zeugnis für die Mustergültigkeit von Stimmers Kompositionsweise zu erblicken. Die Erzählung betrifft speziell die „Biblischen Figuren“ unseres Meisters v. J. 1576,^{*)} eines seiner berühmtesten Holzschnittwerke (Andr. 145). Wie unser Beispiel (Abb. 96) zeigt, stehen die Bilder in reichverschörften Rahmen, welche mit Figuren und Emblemen aufs äppigste verziert sind. Über den Darstellungen ist auf einer schmalen Tafel Buch und Kapitel des Bibeltextes angegeben und in Kürze der Gegenstand des Bildes oder eine Sentenz beigelegt. Unten stehen die Verse Hirscharts. Eine Vergleichung der Bilder mit den Bibelillustrationen der Meister vom Anfange des Jahrhunderts veranschaulicht klar den Entwicklungsgang des Stils vom schlichten Erzählerton zur bewegten malerischen Darstellung unter Zuhilfenahme einer pomphaften Dekorationskunst, die

^{*)} Der vollständige Titel des Buches lautet: Neue künstliche Figuren Biblischer Historien gründlich von Tobia Stimmer gerissen Und Zu Gottesfürchtiger ergebung andächtiger herzen, mit artigen Reimen begriffen. Durch N. S. G. M. (N. Hirschart, genannt Wenzl). Zu Basel bei Thoma Gwarin. Anno MDLXXVI.

wie lärmende Blechmusik den Gesang übertönt. Die Umrahmungen sind übrigens nicht bei allen 170 Bildern Stimmers dieselben, sondern sie zeigen acht Varianten, bald mit Figuren des Alten, bald mit solchen des Neuen Testaments. Auf unserem



96. Bibel-Illustration. Holzschnitt von Tobias Stimmer.

Beispiele sehen wir links den gerüsteten Goliath, rechts David, der eben die Felle über dem Kopfe schwingt. Unten rechts am Fuße des Rahmens bemerkt man das Monogramm des Holzschnegers **MS** mit dem Schneidemeßel. Andere hervorragende Bilderfolgen in Büchern sind die „Gelehrtenporträts für H. Reusners „Contra- turbudt“ (1587 nach Stimmers Tode durch Jobin herausgegeben), zu denen übrigens auch andere Künstler Beiträge lieferten, dann die „Wunderbilder für die „Elogia viri rum

illustrum“ des Paulus Jovius (1575), ferner die 28 „Contrafentungen der römischen Vahst“ von Urban VI. bis auf Gregor XIII. und noch viele andere Bilder ikonographischen, geschichtlichen, auch satirischen Gegenstandes. Als ein Beispiel der Einzelporträts geben wir auf der beiliegenden Tafel die Halbfigur des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenburg (N. 21). Stimmer liebte es auch, verschiedene Blätter zusammenhängenden Inhalts äußerlich zu Reihen oder Gruppen zu vereinigen, wie „die klugen und die thörichten Jungfrauen“ (N. 44), „die Altersstufen des Weibes und des Mannes“ (N. 45—54), die Darstellungen geistlicher und weltlicher Würdenträger, die Mäsen, die tanzenden Paare u. s. w. In diesen bisweilen sehr großfigurigen, in derben Umrißlinien geschnittenen Bildern gewinnt sein Stil eine schlichte, ansprechende Vollständigkeit. Sie müssen als fliegende Blätter ein dankbares Publikum gefunden haben. Den lebendigsten Einblick in das Leben und Treiben der Zeit gewährt uns endlich der große, aus vier Blättern bestehende Holzschnitt mit dem „Straßburger Hauptschießen“ von 1576 (N. 105), mit der Ansicht der Stadt, dem Festzug, dem Schützenstand u. s. w.

Der begabteste Schüler und nächste Stilverwandte Stimmers war Christoph Maurer (1558—1614). Er hatte die Anfangsgründe der Kunst vermutlich bei seinem Vater, dem Züricher Ratsherrn, Maler und Mathematiker Tobias Maurer gelernt, von dem wir auch einige Holzschnitte besitzen, kam dann aber noch in jungen Jahren zu Stimmer nach Straßburg und erreichte bei ihm in mannigfaltigen Arten der Technik eine große Geschicklichkeit. Wir kennen über ein halbes Hundert Radierungen und zahlreiche Holzschnitte von seiner Hand, die letzteren vornehmlich in Büchern aus dem Jobinschen und Beyerischen Verlag in Straßburg, und meistens in der Zeit entstanden, als Maurer bei Tobias Stimmer als Schüler arbeitete. Sie ähneln häufig den Werken des Meisters in dem Grade, daß man sie vielfach mit diesen verwechselt hat. Das Hauptwerk unter Maurers Radierungen ist das große, aus sechs Blättern bestehende Tableau: „Der Ursprung der schweizerischen Eidgenossenschaft“ (Andr. 6). Drei der Blätter stellen die Bedrückung der Schweizer durch die Landvögte, den Apfelschuß des Tell und die Ermordung des Kaisers dar. Auf letzterem Blatte steht unten am Boden auf einer Tafel: CRISTOF MYRER Innen. Tigurini 1580. Dazu kommen heraldische und allegorische Darstellungen, auf die Schweizer Kantone und ihre Einigkeit bezüglich. Am Fuße ein lauges erklärendes Gedicht. Ohne dasselbe mißt das Ganze 1' 6" H. und 4' 7" Br. Wir nennen ferner die barocke Allegorie auf den Frohsinn des Armen und die Traurigkeit des Reichen (N. 7: Mut ohne Gut, Gut ohne Mut), den „Baum des Ehrgeizes“ (N. 8) und die 40 Blätter der „Emblemata“ (N. 10—49). Maurers Art zu radieren ist im ganzen minder fein und nähert sich bisweilen der Wirkung des Holzschnitts.

Im allgemeinen charakterisiert der Straßburger Holzschnitt vom Ende des Jahrhunderts am besten den herrschenden Stil der Zeit. Wer die Produkte der dortigen Werkstätten kennt, hat dadurch auch einen Maßstab für die übrigen. *) Für die Art

*) Eine dankenswerte Übersicht bietet der Originalabdruck von Formschneiderarbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts nach Zeichnung und Schnitt von Tob. Stimmer, Hans Bodtberger, Christ. Maurer, J. Amman, L. van Sichen, Ludw. Freig u. a. aus den Straßburger Druckereien der Mischel, Christ. von der Henden, Veruh. Jobin, Jost Martin, Nicolaß Waldr,

EFFIGIES ACCVRATISSIMA
Generosissimi Domini, D. Ottonis Heinrici,
COMITIS SCHVVARZENBURGENSIS, AC
Dominii Hohen Landspargen &c. Gubernatoris
mod. Bredenfa



Hoc comes est Otho yulijq; Henricus, & ore
Nigropolitana gloria summa domus.
Ingenuo magnus, praeclara virtute, decorus
Corporis, doctrina clarus, & ore potens.
Consilij verbes, patriam defendit dextra
Promptus, & intrepidus Marte, togâq; valet.

Principibus illudat magna virtute place
At, apud antiquos lauribus ingratum.
Sic patrum potius parva monstra, & ingratum
At, mentis, facula exprimit ipse.
Sic talem primo iuuenis se prestatit, axi
Qualis erit, avari quando pectus inibi?

GRATIA PRIVILEGIOQVE CAESAREÂ

Argentorati, per Bernhardum Jobanum. Anno M. DC. LXVIII

Otto Heinrich Graf von Schwarzburg. Holzschnitt von Tobias Stimmer
(Berlin: Konigl. Kupferstichkabinett)

der Bücherillustration ist namentlich die geistreiche, aber flüchtige Manier Hans Bocksperrgers von Salzburg (geb. 1510) bezeichnend. Sein Name erscheint in den Werken des Feyerabendischen Verlags, u. a. bei der Vivinzausgabe von 1573. Unter den Holzschnайдern tritt besonders Ludwig Frig von Zürich (um 1570) als eine tüchtige Kraft hervor. Er schnitt viele der Zeichnungen von Chr. Maurer u. a. Bei dem lebendigen Verkehr mit der Schweiz ist das Eingreifen dortiger Meister, auch das Fortwirken der Holbeinschen Muster, das sich vornehmlich in den kleinen Bibelbildern lange noch verspüren läßt, doppelt leicht erklärlich. Bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein werden die Straßburger Büchertitel wieder und wieder abgedruckt. Eine Stimmersche Vordüre (Heig, a. a. O. Taf. V.) kann man von 1578 bis 1693 verfolgen. Die Produktion wurde immer fabrikmäßiger. Neben den Wiederabdrücken der Originalstücke begegnen uns nicht selten auch Bleichsätze, besonders bei Buchdrucksigneten, Initialen u. dergl. — Von den Meistern anderer Orte seien noch kurz genannt: die Nürnberger Nikolaus Solis, angeblich Virgils jüngerer Bruder, Hans und Martin Weigel, ferner die beiden Georg Heuneberger, Vater und Sohn, und der Monogrammist D. W., welcher die große Ansicht von Regensburg nach Franz Kirchners Zeichnung mit dem Datum 1589 schnitt.*) Die Kunst steht auch in ihren Werken auf keiner besonderen Höhe.

Denselben gewerbsmäßigen, künstlerisch unselbständigen Charakter nehmen bald auch der Kupferstich und die Radierung an. Eine Anzahl Nürnberger und Augsburger Meister, wie Lorenz Strauch (1551–1630), Georg Weidner (1541–1619), Hans Eibmacher († 1611), Balthasar Jenichen, Bernhard Zan, Paul Rhynt, Hans Rogel (1542–1592), Hier. Mair (geb. 1559), die Münchener Georg Pecham († 1604), Peter Weinberg d. A., Barth. Reitter († 1622), Kaspar Fraisinger von Ingolstadt, Daniel Lindmeyer von Schaffhausen (c. 1550–1607), der durch seine eigentümlichen gewundenen Porträts bekannte Dresdener Goldschmied Johann Kellertaler (geb. c. 1530), der Braunschweiger Maler und Radierer Heinrich Gödlig (1559–1609) und andere gleichzeitige Künstler liefern im Bildnisfach, in der ornamentalen Kunst, im Gebiete der Städteansichten, Wappen, Allegorien u. s. w. als Stecher wie als Radierer noch einzelnes Erfreuliche. Der neuerdings als Goldschmied wieder zu gerechtem Ruhme gelangte Meister Anton Eisenboit (Eisenbont, Eisenbod) aus Warburg in der Nähe von Paderborn war von jeher auch als trefflicher Kupferstecher bekannt. Etwa 1551 geboren, lernte er die Kupferstecherkunst in Basel und ging dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom. Hier itach er u. a. das Bildnis des Papstes Gregor XIII und vier Blätter nach berühmten Antiken des Vatikanischen Museums: den Laokoon, Apoll, Antinous und Torso vom Belvedere für die Metallarbeit des Mich. Mercan. Etwa 1588 kehrte er in die Heimat zurück und war bis c. 1604 namentlich für die Brüder Theodor und Kaspar von Furstenberg vielfach beschäftigt. Von 1590 datiert

Casp. Fiebel, Lazarus Hegner u. a., mit erläuterndem Text herausgegeben von Paul Herz. Straßburg, J. D. Heig (Heig & Mundel). 1890. 201.

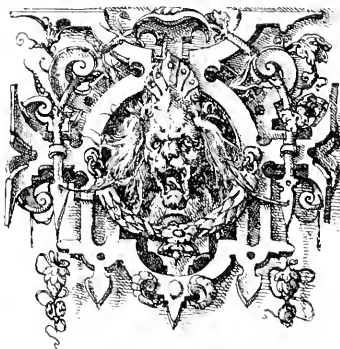
*) Paßl. P.-Gr. IV, 311. Über die Ausstattung der am Ausgang der Epoche in Wien gedruckten Bücher und die Verdrängung des Holzschnitts aus denselben durch den Kupferstich und die Radierung s. Anton Mauer, Wiens Buchdrucker-Geschichte, I, 152–6.

sein Bildnis des Leop. Stralendorf. Auch Bücherzeichen, Titel u. dgl. hat er gestochen. Seine Technik zeigt den gewandten Metallarbeiter. *) Ein trefflicher Meister im volkstümlichen Genre, auch besonders geschickter Radierer von Tierdarstellungen ist der Straßburger Franz Brunn (Woltmann, Kunst im Elsaß, S. 317 ff.). Die Datierungen auf seinen Blättern reichen von 1559 bis 1596. Er zeigt sich besonders in Werken kleinen Maßstabs höchst geschickt. Aber im Ganzen genommen haben die Arbeiten dieser Männer für uns mehr ein stoffliches als ein künstlerisches Interesse, als Zeugnisse des mehr und mehr verwildernden Geschmacks der Zeit. Den Schlußeffekt in dieser Hinsicht macht der Straßburger Baumeister, Goldschmied, Maler und Radierer Wendelin Dietterlein (1550—1599) mit seinem Grundbuche des deutschen Barockstils: *Architectura und Anweisung der fünf Säulen* (Straßburg 1539; neue Ausg. Vöttich, Claesens 1862). Alle nur erdenklichen Einfälle und Wunderlichkeiten der Phantasie werden hier aufgeboten, um dem nach neuen und bizarren Erfindungen verlangenden Sinne der Zeit die trockenen Lehren des Vitruvius genießbar zu machen.**) — Die untenstehende Vignette (Abb. 97) giebt eine Andeutung von der ornamentalen Formensprache des Meisters.

Auch das letzte, was die Meister vom Ende des Jahrhunderts noch mit den Alten gemein hatten, die selbständig erfinderische Kraft, begann jetzt zu versiegen. Ein Matthäus Greuter von Straßburg (1584—1638) arbeitet seine vorgeätzten und mit dem Grabstichel vollendeten Platten bereits fast ausschließlich nach den Erfindungen anderer. Die Umwandlung der vervielfältigenden Kunst in eine vorwiegend reproduzierende Kunst kündigt sich an. Die beiden folgenden Jahrhunderte haben diesen Prozeß vollzogen. Sie machten aus dem Bilddruck ein Werk der Übersetzungskunst, ein Praktikum technischer Virtuosität.

*) Wirthoff, a. a. O. S. 88; Zul. Lessing, Die Silberarbeiten von M. Eisenhoit. Berlin 1879; Em. Löwy, Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII (1888), 74 ff.

**) H. v. Zahn, W. Dietterleins „Säulenbuch“, in Raumanns Archiv, IX (1863), 97 ff.



97. Vignette. Radierung von W. Dietterlein.



98. Ansicht von der Zuidersee. Radirung von W. de Jor.

Dritter Abschnitt.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert.

1. Verfall des Holzschnitts. — Der Kupferstich unter dem vorherrschenden Einflusse der Niederländer.

Auf den italienischen Geschmack folgte bereits vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts der niederländische, auf diesen dann die Herrschaft der Franzosen. Dem Doppelgestirn des Rubens und Rembrandt vermochte das geistig erschöpfte und von der Kriegesfurie heimgesuchte Deutschland keinen ebenbürtigen Genius gegenüber zu stellen. Und wo vollends hätte der Norden Europas, unser Vaterland insbesondere, die Kraft hernehmen sollen, um mit der bössischen Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. und XV. und ihrer glänzenden Technik in Wettbewerb zu treten? Der deutsche Kupferstich und seine Schwesterkünste fügten sich dem allgemeinen Zuge der Zeit: sie leben eine Weile herrlich und in Freuden an den Tischen der Niederländer, sie teilen die Ehren und den Ruhm der Franzosen. Aber ihre deutsche Seele war den Fremden hingegeben. Erst unser 19. Jahrhundert hat sie dem Volkstum und der Nation zurückerobert.

Von einem künstlerischen Holzschnitt, der diesen Namen verdient, kann seit die ganzen zwei Jahrhunderte hindurch, welche dieser Abschnitt umspannt, eigentlich kaum die Rede sein. Er verlor vollständig den seiner Technik angehörigen Eizel, wurde immer roher und flüchtiger, so daß man ihn nur noch für die gewöhnlichsten Flugblätter, für Trachten- und Modellbücher, Spielkarten und Kalenderbilder, Anzeigen, Biquetten und Hierleichen gebrauchen konnte. Manches davon war von den Vätern und Großvätern ererbt, wurde wiederholt kopiert, elichiert, verstandlos nachgeschritten, auch wohl in kleine Stücke zerteilt und diese getrennt abgedruckt. So magte der ehrwürdige Holzschnitt die Gunst des Publikums einbüßen; man betrachtete ihn als

etwas Untergeordnetes, Allfünftisches, und verlangte auch zur Illustration der Bücher Kupferstiche und Radierungen. Die Lage der Xylographen ward eine dermaßen traurige, daß manches bedeutendere Talent sich ins Ausland wendete, um sein Fortkommen zu finden. So z. B. der treffliche Christoph Jegher (c. 1590 — c. 1652), der nach Flandern auswanderte und dort nach den Zeichnungen des Rubens seine großartigen Schwarzdrucke und Hellbuntelblätter schnitt. Der Masse der Zurückgebliebenen thut die Kunstgeschichte zu viel Ehre an, wenn sie mehr als ihre Namen aufbewahrt.*) Wir heben nur wenige der besseren hervor: in Nürnberg den geschickten Buchstabenstecher Paul Creutzberger († 1660), die Modellschneider Johann Paul v. Eyb (geb. 1621) und Johann und Johann Georg Lindstadt (um 1675), die Meister Jost Spörl (1583 — 1665) und Abraham v. Werf; in Augsburg den Holzschneider und Kupferstecher Marx Anton Hannas (Pass. P. = Gr. IV, 253 ff.) und den Porträtxylographen Johann Schultes; in Nied den auch in anderen Künsten wohlbewanderten Meister Konrad Schram, Anstator eines in München erschienenen Evangelienbuches; in Frankfurt a. M. den Formschneider Wilhelm Hoffmann, den Herausgeber zweier Stich- und Spitzenmusterbücher von 1605 und 1607 (Neue photolithogr. Ausg. vom Österr. Museum in Wien, 1876) und des Wahl- und Krönungsdiariums von 1510, ferner den Formschneider Wilhelm Traudt († 1664) und den aus Nürnberg zugewanderten Holzschneider und Stecher Johann Georg Walther, Herausgeber des ersten Ratskalenders mit der von Traudt geschnittenen Ansicht von Frankfurt; in Leipzig die Meister Konrad Grahlein und Andreas Bretschneider; in Straßburg den aus Sachsen gebürtigen Johann Fischer; endlich in der Schweiz die Maler und Formschneider Gottfried Ringli (1575 — 1635) und Johann Heinrich Glaser (um 1630).

Verglichen mit dieser Lage des Holzschnitts und seinen wenig rühmlichen Vertretern erscheint die Situation des Kupferstichs im 17. Jahrhundert immer noch als eine vorteilhafte. Im Porträtfach leistet er sehr anerkennungswertes, in gewisser Hinsicht sogar nie überbotenes; auch der Architektur und die Bedute, das Ornament und die verwandten Fächer blühen fort. Dazu kommen die ersten Grabstichelblätter nach berühmten Werken der Malerei. Wir stehen am Beginne des Zeitalters der reproduzierenden Kunst. Der Stich entschädigt uns für den Mangel an produktiver Kraft durch die vollendete Bravour seiner Technik. Nicht mehr ein Denker, wie Dürer, sondern ein Macher, wie Goltzius, ist der Führer der Epoche.

Damit ist zugleich ihr stilistisches Gepräge gekennzeichnet. Das niederländische, speziell das flämische Wesen, von der spanischen Weltmonarchie getragen, durchdringt mit seiner breiten, quellenden Lebensfülle und Fruchtbarkeit alle geistigen und künstlerischen Kräfte der Zeit. Sein Grundprinzip ist malerisch. Nach malerischen Gesichtspunkten gliedert und ziert sich die Architektur; alle plastischen und dekorativen Künste werden im gleichen Sinne umgestaltet. Malerisch im Grundcharakter ist auch die nun zur Herrschaft gelangende Grabsticheltechnik, für welche Rubens der höchste Befehlshaber wurde. Was Goltzius begonnen hatte, das wurde durch Vorstermann und seine Zeitgenossen weiter entwickelt. Der Kupferstecher sollte sich sein schlichtes

*) Vgl. Heller, Gesch. d. Holzschnidekunst, S. 248 ff.

Weiß und Schwarz als Farbe deuten, er sollte mit dem Grabstichel zu malen verstehen: so lautete die Forderung der Zeit. An die Stelle der früheren Schraffierung in feinen, dicht und gleichmäßig gezogenen Linien von sanfter Schwellung trat schon bei Goltzius eine Behandlungsweise, bei welcher ein kuhnerer, tief und breit geführter Linienzug den Ton angab. Gegen ihre Mitte zu schwellen diese Linien kräftig an, dunkle Schattenmassen bildend; an den Enden verlaufen sie zart, und bewirken so den allmählichen Übergang zu den Halbönen und Lichtern. Die Föhrung des Grabstichels in dieser kunstvolleren Weise, die vorbedachte Anlage und Ausbildung der Linien, ihre mannigfachen Verbindungen und Kreuzungen, die Zuhilfenahme von Fäden und Pünktchen zur Erzielung der feineren Übergänge und Halbchiaros: alles dieses wurde zu einem förmlichen System ausgebildet, an dessen Vollendung zwei Jahrhunderte gearbeitet haben.

Zu den Deutschen gelangte der moderne Stil des Kupferstichs gleichzeitig mit dem siegreichen Vordringen des niederländischen Geschmacks überhaupt: gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Die alte Malerstadt Augsburg tritt auch hierbei wieder in den Vordergrund. Ein Antwerpener Stecher, Dominik Baskens, genannt Cuscos (1560—1612) hatte sich dort angesiedelt und ein Stecheratelier mit Kunstverlag eingerichtet, aus welchem u. a. zwei umfangreiche ikonographische Werke, die Porträts des Hauses Fugger (1593) und die Fürstenbilder des spanischen Saales im Schloß Ambras in Tirol (1599) hervorgegangen sind. Durch seine Verheirathung mit der Witwe des Augsburger Goldschmieds Balthasar Hilian gewann er maßgebenden Einfluß auf die künstlerische Bildung der beiden Söhne desselben, Lukas und Wolfgang Hilian, und auf diese Weise fand die Schule des Goltzius, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, Verbreitung in Deutschland. Die umfassende Bekanntschaft der Gebrüder Hilian, an welcher sich auch noch mehrere jüngere Mitglieder der Familie beteiligten, macht auf uns, die wir die langsame Arbeit der heutigen Stecher vor Augen haben, den Eindruck einer förmlichen Kupferstichfabrik, die mit ihren Erzeugnissen die Welt überfluthete. Es war die Zeit des Porträtlurus, der Freude am Genealogisiren, am Aufstellen von Ahnenreihen und Familienbildnissen zur eigenen und zu anderer Verherrlichung. Der Sammeleifer warf sich mit Vorliebe auf Bildnisse berühmter Männer und Frauen, auf ikonographische Prachtwerke u. dergl. Der Porträstecher oder Monograph, wie er sich gern tituliren ließ, war eine gesuchte Persönlichkeit. Unter den Bilderfolgen und Einzelblättern, welche die Familie Hilian produziert hat, stehen demnach auch die Porträtstiche voran. Besonders Lukas Hilian (1579—1637), das bedeutendere Talent von den beiden Brüdern, hat eine Anzahl ganz vorzüglicher Werke dieser Art geliefert, welche sich an Lebendigkeit der Auffassung und brillanter Technik neben den besten Werken ihrer Zeit sehen lassen können. Das große Brustbild Gustav Adolfs und der Königin Maria Eleonora von Schweden, die Porträts König Christians IV. von Danemark, des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg, sowie mehrerer Mitglieder des braunschweigischen Herrscherhauses müssen in erster Linie genannt werden. Dazu kommen zahlreiche Bildnisse aus deutschen Adelsfamilien, Gelehrte, Prediger, Künstler u. s. w., zum Theil in reichen barocken Umrahmungen, einzelne Blätter mit Unterschriften in Letzterdruck, so daß wir deutlich sehen, wie der Holzstich durch die Kupferplatte verdrängt wird, so a. B. bei dem

auch in anderen Beziehungen hochinteressanten Bilde des im Sarge liegenden Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg. Unter den übrigen Stichen des Meisters ist zunächst sein mit achtzehn Jahren ausgeführtes großes Blatt nach dem Augustusbrunnen in Augsburg erwähnenswert, als „*primitiae caelaturae L. Kiliani*“ bezeichnet und vom Jahre 1598 datiert, vortrefflich gezeichnet, aber im Stich noch etwas schwächern, ferner die umfangreiche Ansicht des Augsburger Rathhauses und der dem Andenken Tüters geweihte Ehrentempel. Als Gesamtleistung der Grabsticheltechnik müssen endlich Kilians Reproduktionen von Gemälden venetianischer, deutscher und niederländischer Meister unsere Bewunderung erregen. Allerdings darf man von dem künstlerischen Übersetzer jener Tage stilistische Treue nicht erwarten. Der Stecher verdolmetst uns alles in dem gleichen nordischen Dialekt: Palma wie Rottenhammer, Tizian und Tintoretto wie Spranger und Johann von Aachen. Aber er thut es mit einer stecherischen Bravour und einer malerischen Wirkung, welche als solche künstlerischen Wert besitzen. Auf diese Leistungen deshalb vornehm herabzusehen, weil sie den Anforderungen des Zeitalters der Photographie nicht gewachsen sind, wäre vom Standpunkte der historischen Würdigung aus höchst ungerecht. Einige der nach Palma, Paolo und Tintoretto gestochenen großen Blätter, die zum Teil auch von Venedig adressiert sind, haben ein Feuer und eine Breite des Vortrags, als wären sie mit dem Stichel gemalt. Andere wieder sind fein und sorgfältig ausgeführt, wie die nach Tüters Art gestochenen Blätter von Goltzius. Daß wir noch kein vollständiges kritisches Verzeichnis der Arbeiten L. Kilians und seiner Verwandten besitzen, ist eine sehr empfindliche Lücke der deutschen Kunstgeschichte.

Der etwas jüngere Bruder, Wolfgang Kilian (1581—1662), das geringere und durch die Lebensumstände zur Massenproduktion gebrängte Talent, bildet das schwächere Gegenstück zu der Erscheinung des Lukas. Stoffkreis und Behandlungsweise sind die nämlichen. Wolfgang fiach den Augsburger Werkursbrunnen und mehrere auf den westfälischen Frieden bezügliche Feistblätter. Auch lieferte er zahlreiche Porträts, u. a. die des Königs Karl XII. von Schweden und des Königs Ludwig XIII. von Frankreich, und mehrere gelungene Stiche nach venetianischen und deutschen Gemälden.

Aus der Nachkommenschaft Wolfgang Kilians sind durch mehrere Generationen hindurch noch zwölf andere Kupferstecher des gleichen Familiennamens hervorgegangen, zunächst die beiden Söhne des Wolfgang: Philipp Kilian (1628—1693) und Bartholomäus Kilian (1630—1696), von denen besonders der letztere durch Fruchtbarkeit und Energie der Begabung sich auszeichnet, während sich die Arbeiten des ersteren (vornehmlich Bildnisse) in einer sanften Mittelhöhe halten. — Bei Bartholomäus tritt der französische Einfluß zuerst hervor. Er war in Paris bei Fr. de Poilly, um seine durch Matth. Merian in Frankfurt gewonnene Kunstbildung zu vollenden, und sowohl in der Wahl mancher von ihm gestochenen Gemälde (z. B. des großen Schweifstüches mit dem Antlitz Christi nach Ph. de Champaigne und des Gekreuzigten nach H. Tesselin), deren Stiche auch bei Pariser Verlegern erschienen sind, als namentlich in der ganzen Auffassung, Behandlung und sogar Einrahmung seiner zahlreichen Porträtsstiche verrät sich deutlich die strengere klassische Schulung, aber auch die kühlere Temperatur der damaligen französischen Kunst. Es ist meistens das einfache Oval, von Leisten mit Perlchnur oder Lorbeerkranz umgeben, das Rahmen-

wert rein architektonisch, ohne Geröll, ohne allegorische Begleitung. Die Bildnisse sind von schlichter Wahrheit, in solidester Technik ausgeführt: man begreift die Hochschätzung, welche schon San drart und später Mariette dem Künstler widmeten. Wir nennen: die lebensgroßen Brustbilder Kaiser Josephs I. in jugendlichem Alter und König Johanns III. von Polen, ferner die kleineren, meisterhaft gestochenen Porträts der Herzöge Friedrich I. und Eberhard III. von Württemberg, dann die Kerben von Augsburger und Frankfurter Patriziern, und das aus der gewöhnlichen Norm und Behandlung herausfallende wirkungsvolle Blatt mit dem Landgrafen Ludwig VI. von Hessen auf dem Paradebett, nach Georg Wagner, endlich den aus sechzehn Platten bestehenden Riesenstich mit dem Weiterbildnisse Josephs I. nach A. Schönmans. So war der Kupferstich bei dem Gegenpol der Kleinmeisterarbeit angelangt: er hatte seine mit den Riesenholzschnitten des 16. Jahrhunderts.

Vielfachen Anlaß dazu boten die an den Hochschulen damals üblichen Thezesblätter: Ankündigungsblätter in Plakatform, deren Texte die von den Doktoranden aufgestellten Thesen (Positionen, Konfusionen) enthielten, ausgestattet mit den Bildern der Monarchen oder anderer hoher Gönner und Protektoren, umgeben von üppigem Einament und Allegorien Schmuck. Die an weltlichen Fakultäten und Klosterschulen weiterverbreitete Zurschau gab den Stechern reichliche Beschäftigung. Die berühmtesten Meister der französischen Schule, ein Edelkind an ihrer Spitze, haben es nicht verschmäht, für diese gestochenen Plakate zu arbeiten. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts kamen hier der Thezesblätter einfache „Büchel und gedruckte Zettel“ in Gebrauch, und diese Veränderung hat nicht wenig dazu beigetragen, die materielle Lage der Kupferstecher zu beeinträchtigen.* Augsburg war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein Hauptproduktionsort für den Thezesbilderstich; zu Tausenden wurden die Erzeugnisse seiner Kupferdruckereien über ganz Deutschland und Österreich bis weit nach Ungarn hinein verbrotet. Und Bartholomäus Kilian steht unter den Begründern dieses schwunghaft betriebenen Kupferstichgewerks mit in erster Reihe. Wir besitzen bereits aus dem Laufe der sechziger Jahre mehrere vorzüglich gestochene große Thezesblätter von seiner Hand, welche auch als Kompositionen, durch die stets wieder neu gestaltete Verbindung von Bild und Schrift, durch die Fülle und den Witz der Allegorien und sonstigen Erfindungen, wie durch den veritas geführten Grabstichel unser lebhaftes Interesse wecken. — Unter den jüngeren Angehörigen der Familie Kilian, welche den Betrieb im Geiste der Vater fortzusetzen suchten, seien noch Georg Christoph und Philipp Andreas Kilian genannt. Sie lieferten viele Blätter in gemischter Manier. Philipp Andreas trat in die Dienste Augusts III. von Polen und arbeitete u. a. für das von diesem Kunst- und prachliebenden Monarchen gegründete Dresdener Galerienwerk. Wir heben damit bereits im 18. Jahrhundert.

Der schwungvollsten Zeit der Augsburger Kupferproduktion um die Mitte des 17. Jahrhunderts gehören dagegen die Brüder Matthäus und Melchior Küfel (Kufell, Kuffel) an, welche sowohl durch ihre gestochenen als auch durch ihre radierten Blätter sich eine große Popularität zu erlangen wußten. Matthäus (1621—1682) gab eine große Anzahl von Porträts heraus, an denen jedoch die

*) E. des Verfassers Melchior de la t. l'Académie des belles-lettres en France. — 1717. S. 19 und 40.

Hauptfache, der Kopf, nicht immer das beste ist. Wir nennen das lebensgroße Bildnis des Grafen Franz Aug. Waldstein, die der Erzherzöge Leopold Wilhelm und Sigismund Franz, die reich umrahmten Porträts des Herzogs Ferdinand Maria von Bayern und seiner Gemahlin Henriette Adelaide, das kleine Reiterbildnis desselben Herzogs, in Rüstung, den Kommandostab in der Rechten, mit ausnahmsweise fein durchbildetem Kopf, im Hintergrunde die Stadt München, endlich das treffliche Porträt des Leonhard Weiß. — Das Werk Melchior's (1622—1653) ist gegenständlich und künstlerisch interessanter: es umfaßt zunächst gleichfalls eine Anzahl von Porträts, welche durch lebendige Auffassung und eine eigentümliche, pikant wirkende Technik ausgezeichnet sind, sodann zwei figurenreiche Blätterfolgen kleinen Formats mit „Biblischen Historien“ des Alten und des Neuen Testaments, reizende, durch die Nettigkeit der Ausführung ausziehende Stiche, zum Teil nach klassischen Meistern; wir sind aufs angenehmste überrascht, darunter neben den opernhafsten Kompositionen der Manieristen des 17. Jahrhunderts auch eine kleine Nachbildung von Rembrandts „Hundertguldenblatt“, Kopien nach Rubens und Paolo Veronese, ja sogar den Elymas und den Heliodor des Rafael im Duodezformat anzutreffen: das alles in dieselbe Sprache des radierten Miniaturstils übersezt, so daß wir meinen könnten, es gehöre von Haus aus zusammen; dazu kommt eine sehr wirkungsvoll radierte „Passion“ nach Carposforo Tencala, ferner die aus zahlreichen Blättern bestehende Folge zu Ovids Metamorphosen nach Joh. Will. Baur, auch mehrere große Radierungen von Treibjagden u. a. Melchior Küfel war mit einer Tochter Matth. Merians d. Ä. verheiratet und hat diesem auch für die Weiterbildung in seiner Kunst, was die Leichtigkeit und Feinheit der Behandlung anbetrifft, vieles zu verdanken. — Schüler und Schwiegersohn des Melchior Küfel war der treffliche Augsburgische Kupferstecher und Formschneider Johann Ulrich Kraus (1645—1719), von dem u. a. ein Riesenstich des Inneren der Peterskirche in Rom nach J. M. Graff vom Jahre 1696 herrührt.

Die dritte zu jener Zeit vielgenannte Augsburgische Künstlerfamilie war die der Wollfgang. Ihr Gründer war der aus Chemnitz eingewanderte Goldschmied und Kupferstecher Georg Andreas Wollfgang (geb. 1631), dem wir später unter den ersten deutschen Vertretern der Schabkunst begegnen werden. Er hatte zwei Söhne, Andreas Matthäus und Johann Georg. Der letztere folgte später einem Rufe nach Berlin und wir werden ihn dort unten zu schildern haben. Andreas Matthäus (1662—1736) machte sich in Augsburg anständig und war dort vornehmlich als Porträtstecher thätig.

Während man den Arbeiten aller dieser Meister die niederländische Schule anmerkt, machen zwei andere Augsburgische, die Brüder Elias und Johann Hainzelmann, in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Sie bildeten sich beide bei Fr. de Poilly in Paris; zahlreiche ihrer Blätter nach französischen und italienischen Meistern (Seb. Bourdon, Annib. Carracci, Domenichino, Rafael, Tintoretto) sind von Paris adressiert. Von Elias (1640—1693) sind außerdem eine Anzahl großer Thesensbilder und Porträts vorhanden. Auch Johann (1641—1700) war ein sehr geschickter Porträtstecher, wie beipielsweise die Bildnisse der Sophie Charlotte (1689) und des Freih. v. Derfflinger, des bekannten Generals des Großen Kurfürsten (1690) beweisen. Er fertigte diese als Hofkupferstecher in Berlin.

Mit voller Klarheit tritt der niederländische Einfluß auf den deutschen Kunstgeschmack dieser Zeit bei dem bedeutendsten norddeutschen Vertreter des Faches, Jeremias Falck (c. 1609—1677, hervor*). Obwohl wir weder über Jahr und Ort der Geburt noch über die erste Entwidlung dieses trefflichen Meisters Bestimmtes wissen, geht doch so viel aus den Zeitumständen und aus dem Stil der Werke Falcks mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß er in Danzig, seiner mutmaßlichen Vaterstadt, den Unterricht des vorzüglichen Haager Porträtstechers Willem Hondius genossen und sich später in Paris unter der Leitung des Cornelius Bloemaert und des Abt. Hoffe weitergebildet hat. Hondius wurde 1630 nach Danzig berufen und wirkte dort bis 1655. Die Abreise Falcks nach Paris fällt in das Jahr 1639. Wiederholt finden wir Falck dann, als er die Meisterchaft erlangt hatte, mit den niederländischen Fachgenossen in weitestehender und gemeinsamer Thätigkeit. Gleich nach der Heimkehr aus Paris, zwischen den Jahren 1640—1649, tritt er neben Hondius mit seinen zwei großen Blättern nach einer der beiden Ehrenportien hervor, welche man in Danzig beim feierlichen Einzuge des Königs Wladislaw IV. von Polen und seiner Gemahlin Eudokia Maria Gonzaga 1646 errichtet hatte**). Gegen Ende der fünfziger Jahre betheiligte er sich in Amsterdam an der Publikation über die Sammlung Klenck, für welche außer ihm Cornelius Bischof, Jakob und Theodor Matham, Schelte a. Bolswert u. a. thätig waren. Seine Kunst hält neben den Leistungen dieser berühmten niederländischen Stecher würdig Stand und erfreut sich in der Heimat wie in der Fremde großer Anerkennung. Die Königin Christine von Schweden ernannte ihn 1650 zu ihrem Hofkupferstecher; 1655 finden wir den Künstler in Kopenhagen, beschäftigt mit dem vortrefflichen Porträt des Königs Friedrich III. von Dänemark, endlich, nach mehrjährigem Aufenthalt in Amsterdam (1655—1657), in Hamburg und in Danzig, wo er die letzte Zeit seines Lebens in Zurückgezogenheit verbrachte zu haben scheint. Schon während der zweiten Hälfte der sechziger Jahre liefert sein Stichel fast nur untergeordnete Blätter: Vorlagen für Goldschmiede, Büchertitel u. dgl. Falcks letzter datirter Stich ist der Titel zu „P. Alphonsi Roderici S. J. Übungen christlicher Tugenden“ (Wien 1666). Das Gesamturtheil über die Wirksamkeit des Meisters hat ihn in erster Linie als Porträtstecher von Rang zu bezeichnen. Er steht in diesem Verrath seinen holländischen Rivalen kaum nach, sowohl an Solidität der Zeichnung als an Brillanz der Technik, die eine feste wohlgeschulte Hand verrät. Am nächsten verwandt ist dieselbe der Stechweise des Corn. Bischof. Unter den in jüngeren Jahren entstandenen Porträtstichen Falcks zeigen z. B. die Brustbilder Ludwigs XIII. von Frankreich (Bl. 259 und seiner Gemahlin Anna (Bl. 209), beide nach Justus v. Egmont, in der arten und glänzenden Behandlung der Köpfe wie des mit Emblemen reich verzierten Rahmens des Künstler bereits im Besitze voller Meisterchaft. Aus der schwedischen Zeit sind besonders die vier Porträts der Königin Christine (Bl. 221—224) interessant. Sie geben die dargestellte in den verschiedensten Auffassungen, ganz schlicht, als reizendes Weib, mit der Krone, endlich als Reichthümerin der Kunst und Wissen-

*) Jeremias Falck, sein Leben und seine Werke. Herausgegeben von J. C. Meißner, Danzig, Hinrichs. 1890. 8.

**) Die beiden entsprechenden Blätter von W. Hondius finden sich verzeichnet bei J. S. Meißner, Das Kupferstecherwerk des W. Hondius, Danzig 1891. Nr. 8 u. 9.

schaften, im Rostum der Pallas, Vorbeer und Gule zu ihren Seiten. Diesen Stich (Bl. 221) reproduziert unsere Tafel. In die reifste Zeit des Künstlers fallen endlich die zahlreichen Bildnisse polnischer Persönlichkeiten, des Hofes, des Adels, der Geistlichkeit und Gelehrtenwelt, darunter auch das des Mik. Kopernikus*). Wie sich Jald in seinen achtzehn Beiträgen zu der Publication des Cabinet de Meypst als ein sicherer Talent erweist, welches den Meistern der strengen Form wie den Koloristen und Naturalisten gleich gewachsen ist, so versuchte er sich ausnahmsweise auch als Holzschnittzeichner und Radierer. Sein ganzes Werk umfaßt nahezu fünfhundert Blätter.

2. Die Radierung von Elsheimer bis auf Roos.

Bei der Verbindung Deutschlands mit den Niederlanden auf dem Gebiete des Kupferstichs war unser Vaterland entschieden der empfangende Teil. Im Felde der Radierung liegt die Sache anders. Da hatte das Schicksal uns eine Künstlerkraft beschied, die als ein ganz echtes Stück malerischer Phantasie gerade nach der eigenartig stärksten Seite der Niederländer hin, auf das naturfönnige, stimmungsvolle Holland, als Bahnbrecher wirken sollte.

Es ist Adam Elsheimer (1578— c. 1620), der Frankfurter Schneiderssohn, der liebenswürdige Meister jener melodisch gestimmten malerischen Idyllen von winzigen Dimensionen, aber großem Stil, der Vorläufer eines Rembrandt in goldiger Farben- glut und poetischem Hellbunkel. Sein ganzes Wesen, das ernst und hingebend an der Natur hing, war für den Radierer wie geschaffen. Denn die Nadel gestattet den rauesten und unmittelbarsten Verkehr mit der Wirklichkeit. Die Ägung aber giebt dem so gewonnenen Umriß den malerischen Reiz, ist gleichsam das Echo der den Künstler belebenden Stimmung und Auffassung.

Elsheimers Radierungen**) sind gering an Zahl und auch in den reichsten Sammlungen in guten Truden sehr selten. Seine Handhabung der Nadel ist zart und geistreich, in der Ausführung bald höchst sauber und fleißig, bald nur flüchtig skizzierend, wie auch die Bilder des Künstlers dieses Doppelantlig zeigen. In einem Briefe an Peter van Veen v. 19. Juli 1621 spricht Rubens von einer weißen Masse, mit welcher Ad. Elsheimer die Kupferplatten überzogen habe, um dann darauf zu radieren (Hosenberg, Rubensbriefe, S. 62 ff.) Leider erfahren wir aus dem Schreiben über die Technik nichts Näheres. Das einzige echt bezeichnete Blatt von Elsheimer ist der „Heil. Joseph mit dem Christusknaben“ (N. 1), nahezu übereinstimmend mit dem Bildchen gleichen Gegenstandes im Besitze des Earl of Leconfield zu Petworth, ein Nachstich, besonders geeignet für seine malerisch freie, stimmungsvolle Behandlungs-

*) Jald hat sich auf mehreren seiner Blätter als „Polonus“ bezeichnet, auf einigen in Stod- holm entstandenen Stichen wieder „Sueciae Calcographus“, auf anderen dagegen „Gedanensis“ (Danziger). Auf seine polnische oder schwedische Abstammung darf aus den ersten beiden Be- zeichnungsarten nicht geschlossen werden.

**) Nagler, Monogrammisten, I, 257 ff.; W. Vede, Jahrb. d. vreuß. Kunstsamml. I, 5, und 245 ff. und Studien zur Gesch. d. holländ. Malerei, S. 272 und 308 ff., wo die ältere Literatur eingehend behandelt wird.



Königin Christine von Schweden als Pallas Athena.
Kupferstich von Arzener nach W. G. Schlegel.

weise. Das Blättchen trägt die Bezeichnung: A. E. h. i. — Mehrmals erscheint der von Elsheimer wiederholt gemalte „Junge Tobias mit dem Engel“ unter seinen Radierungen. Doch ist nur das kräftig, aber flüchtig behandelte und verägte Blatt in Querformat (N. 2) von zweifelloser Echtheit. — Dann kommen eine Anzahl reizender kleiner Landschaften mit mythologischen Figuren (Satyrn, Kymphen u. i. w.) auch unter den radierten Darstellungen des Meisters, wie unter seinen Gemalden, vor Nr. 4–7. Sie fanden schon in damaliger Zeit besonders warme Anerkennung. W. Hollar hat zwei der Blätter im Gegenstich kopiert. — Die größte und hervorragendste Radierung Elsheimers ist der nur in einem einzigen Abdruck erhaltene „Reitknecht“, in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden (N. 8). „Die einfache, energische Behandlung in paralleler Strichlage giebt dem Blatte einen ganz eigentümlichen Charakter. Deutlich erkennt man hier in der Auffassung wie in der technischen Behandlung das Vorbild für Peter de Vaar“ (Bode). Wir geben von dem „Reitknecht“ in unserer Abb. 99 eine etwas verkleinerte Reproduktion.

Wenn demnach verschiedene Fäden sich von Elsheimers Kunst zu den Hollandern hinüberzpinnen, so steht derselbe hingegen unter den Meistern seiner Heimat ohne jede namhafte Nachfolge da. Sein Landsmann Philipp Wffenbach (c. 1570—c. 1637, der ihm in der Malerei den ersten Unterricht erteilte und seinerseits wieder von dem begabteren Schüler in manchen Stücken beeinflusst wurde, hat etwa ein Duzend radierte Blätter hinterlassen (Andresen, Pr.-Gr. IV, 317 ff.), von denen einige mit ohne malerischen Reiz sind. So z. B. die kleine auf dem Halbmonde knieende Madonna mit dem Kinde (N. 3), unten mit nur leicht skizzierter Landschaft, ein Blatt, das durch den stehengebliebenen Grat die Wirkung einer gemachten Zeichnung macht. Im ganzen ist jedoch das radierte Werk Wffenbachs von keinem hohen Wert und verrät vielfach die noch ungenübte Hand. — Überblickt man die übrigen deutschen Radierer der Zeit, so macht sich auf diesem Gebiete die allgemeine Lage der Dinge mit besonderem Nachdrucke fühlbar. Nicht jedem war es vergönnt, vor dem Kriegslärm und den Greueln der Verwüstung, welche Deutschland heimsuchten, mit Elsheimer in die feierliche Einsamkeit der römischen Campagna zu flüchten und eine innere poetische Welt sich aufzubauen. Die Künstler sahen sich auf das Verlangen des Publikums nach Schilderungen der kriegerischen Ereignisse, nach Bildern von Festspielen, Jagden und sonstigen bösschen Begebenheiten, von interessanten Verwickelungen und Örtlichkeiten angewiesen. Zugleich mit der Ruhmgier zog die Neugierde durch das Land; mehr und mehr erweiterte sich der Gesichtskreis der Masse; auch die gelehrte Welt erhob gesteigerte Ansprüche; dazu kam das Illustrationswesen der allgemeinen Buchliteratur weltlichen und religiösen Inhalts; allen diesen realistischen, mehr heftigen als künstlerischen Anforderungen hatte die Kunst mit zu genügen. Der Durchschnittserzeugnisse der deutschen Radierer des sechzehnten Jahrhunderts werden daher dem Kulturhistoriker ein tiefer gehendes Interesse erwecken als es der Kunstgeschichtliche Betrachter ihnen abzugewinnen vermag. Dahin gehören vor allem die Werke eines A. von der Helden (c. 1570–1610), der u. a. die Porträts der Helden des dreißigjährigen Krieges ahte,* ferner die eines Hans Wedder um 1600

*) Gewinner, a. a. O. S. 132 ff.

U. v. W. v. W. v. W. v. W. v. W.

und Gabriel Weyer (1580—1640), eines Andreas Bretschneider (geb. 1575) und Johann Faber (um 1610), eines Johann Matthias Ager (1566—1634) und Hans Ulrich Brand (1603—1650). Ein charakteristisches Beispiel der damaligen Buchillustration mythologischen Genres bieten die Radierungen des von Augsburg nach



99. Der Heifnecht. Radierung von A. Elzheimer.
(Tresden; Sammlung Friedrich August II.)

Wien übergesiedelten Johann Wilhelm Baur (c. 1600 — c. 1642) zu „Des vortreflichen lateinischen Poeten P. Ovidii Nasonis XV Verwandlungsbüchern“; sie stehen auf der Höhe einer Provinzopernbühne; nur hin und wieder ist der Anblick erträglich wegen eines hübschen Stückes Architektur oder Landschaft. Darin macht sich der Eindruck fühlbar, den die großartige Natur und Kunst Italiens auf den Meister

ansübten. Baur*, war ein Schüler des Straßburger Miniaturmalers und Radierers Friedrich Brentel, kam aber früh nach dem Süden und hat dort u. a. elf figurenreiche und lebendig bewegte Darstellungen zu des Jesuiten Strada Geographisch-werk „De bello Belgico“ radiert. Auch mehrere größere Blätter lieferte er, die leicht vorgezägt und dann mit dem Grabstichel nachgearbeitet sind. In allem zeigt sich nur ein äußerliches Geschick. Bisweilen meint man Callots Einfluß zu spüren. — Auch an den Werken der drei berühmtesten und fruchtbarsten deutschen Radierer jener Zeit, Merian, Sandrart und Hollar, hatet unser Blick vorwiegend mit gegenständlichem Interesse. Nur Hollar greift in einzelnen seltenen Fällen über die Sphäre hinaus, ohne jedoch die seelische Tiefe und den Adel Elsheimers zu erreichen.

Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) hieß bei seinen Altersgenossen die „Leuchte der deutschen Kunst“, und auch in unserer Zeit ist der Glanz seines Namens noch nicht verloschen. Merian war in Basel geboren, siedelte aber noch in jungen Jahren (c. 1621) nach Frankfurt über und wurde der Gründer einer durch mehrere, treffliche Meister vertretenen dortigen Künstlerfamilie**. Nachdem ihm der geachtete Züricher Maler und Radierer Dietrich Meyer den ersten Unterricht erteilt, kam Merian zunächst nach Paris und in Beziehungen mit Jacques Callot, die für seine künstlerische Bildung förderlich wurden. 1617 finden wir ihn in Stuttgart, um verschiedene Festlichkeiten für den Hof, darunter ein Bild des bei der Geburt des Prinzen Friedrich am 17. März 1616 im Lustgarten abgebrannten Feuerwerks, in Kupfer zu legen; dann in Frankfurt, wo die Verbindung mit der von den Niederlanden dort eingewanderten Künstlerfamilie de Bry für sein Leben entscheidend ward. Er heiratete die Tochter des Johann Theodor de Bry (1561–1623), der in Frankfurt als Kupferstecher und Verleger von Stichen und illustrierten Büchern tätig war, und übernahm darauf, nach kurzem Aufenthalt in seiner Heimat, nach dem Tode des Schwiegervaters gemeinsam mit seinem Schwager Wilhelm Feyer dessen Kunst- und Verlagsgeschäft. Aus diesem Betriebe sind die großen topographischen, geschichtlichen und sonstigen Illustrationswerke hervorgegangen, welchen Merian vorzugsweise seinen Ruhm verdankt: zunächst die „Biblischen Figuren“ (150 Blätter, anfangs ohne Text, dann 1625 mit Versen bei Laz. Feyer in Straßburg, endlich 1630 mit dem vollständigen Bibeltext erschienen), ferner die Abbildungen zu Gottfrieds Chronik, das Theatrum Europaeum, endlich die Zeillerischen Topographien. Letztere allein enthalten über 2000 Kupfertafeln und bilden zusammen mit den nach M. Merians Ableben erschienenen Abteilungen 30 Bände. Es ist erklärlich, daß bei einer so ins Massenhafte getriebenen Produktion die Kunst nur als handwerkliche Geschicklichkeit zur Geltung kommen konnte. Von diesem Standpunkte betrachtet, erregt sie jedoch unsere Bewunderung. Die Blätter Merians, von denen wir in Abb. 100 ein Beispiel geben, sind sämtlich Radierungen, und zwar soll er sie auf einem neuen, von seinem Züricher Lehrer Dietrich Meyer erfindenen Abgrund angeführt haben, welcher der leichten und schnellen Arbeit besonders günstig war. Merian blieb dem Lehrer dafür stets dankbar verpflichtet und nahm seine beiden Söhne, Rudolf Theodor und Konrad Meyer bei sich als Gehilfen

*) B. v. Zeitling, in Zeit. Weners Allg. Künstler-Zer. III. 1–2.

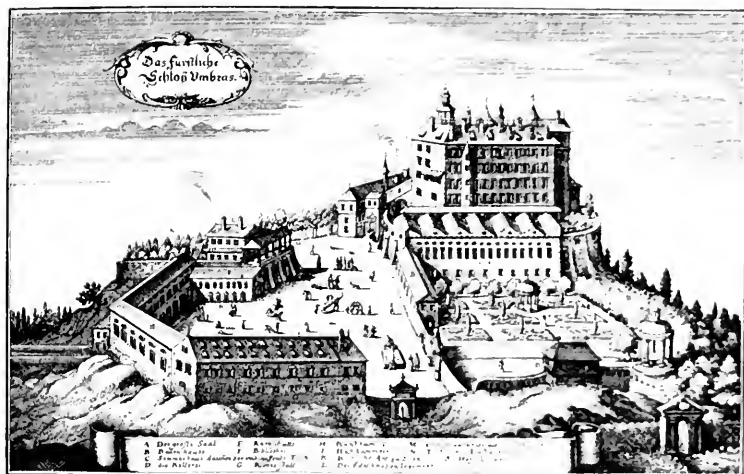
***) Ph. Ar. Gwinner, a. a. O. S. 11–11.

auf. In den Darstellungen höherer Gattung, z. B. den Bibelbildern Merians, haben die arten, bisweilen mit gemüthlicher Phantastik aufgesetzten landschaftlichen Hintergründe und die mit besonderer Sorgfalt behandelten Architekturen den höchsten Reiz. Man kann darüber den konventionellen Stil der Figuren ganz vergessen. Mit großem Geschick und sicherem Wissen ist namentlich die Perspektive gehandhabt. Er hat durch seine zahlreichen Abbildungen von Städten und altertümlichen Bauwerken, welche inzwischen stark verändert, vielfach bis auf spärliche Überreste ganz verschwunden sind, der Kunst und Wissenschaft unschätzbare Dienste geleistet. Nicht selten giebt Merian die Bilder der Städte in Verbindung mit den in deren Umgebungen gelieferten Schlachten des Dreißigjährigen Krieges, den Großthaten Gustav Adolfs, Tillys u. s. w. und verleiht hierdurch den Blättern auch ein außerordentliches kriegsgeschichtliches Interesse. Wer sich über den Entwicklungsang und die Fortschritte dieser topographischen Darstellungen und Prospekte seit dem fünfzehnten Jahrhundert orientieren will, braucht nur die Holzschnitte in Breidenbachs Reiseverf., z. B. dessen große Ansicht von Venedig, mit Merians entsprechenden Radirungen zu vergleichen. Mit ganz besonderer Liebe förderte Merian die Topographie der Stadt Frankfurt. Er lieferte eine ganze Reihe von großen Plänen und Ansichten derselben, deren frühester, aus drei Blättern bestehender (10" h. und 44 1/2" l.) wohl noch vor d. J. 1619 erschienen ist; ein zweiter, aus vier Blättern, datiert in erster Ausgabe von 1628 und wurde bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein mit verschiedenen Umdänderungen wieder abgedruckt. Unter Merians übrigen größeren Blättern mehr landschaftlichen Charakters möge noch die prächtige Ansicht des Heidelberger Schlosses nach Jacques Fouquieres hervorgehoben sein. — Zwei Söhne und eine Tochter des Meisters, Matthäus d. J., Kaspar und Maria Sibylla Merian, setzten die Kunst und das Geschäft des Vaters fort, vornehmlich der erstere (1621—1687) mit großem Geschick und Erfolg. Er lieferte zu den Topographien und zum Theatrum Europaeum zahlreiche Beiträge und war auch sonst als Kupferstecher thätig (Gwinner, a. a. O. S. 158 ff.).

Neben den Merians beansprucht die Familie von Sandrart unter den edlen kunstübenden Geschlechtern Frankfurts in jener Zeit ein lebhaftes Interesse. Joachim von Sandrart (1606—1688), der Verfasser der „Teutschen Academie“ (1675—79), erscheint uns in dem Lebensbilde, das er im ersten Bande dieses „Teutschen Basari“ von sich entworfen hat*) und in seinen zahlreichen, von der mannigfachsten Begabung zeugenden Werken und Publikationen als ein rechtes Kind jener gährenden und wild bewegten Zeit. Dürfen wir an seine Malerbiographien auch nicht den kritischen Maßstab der Gegenwart legen, so lebt in ihnen doch ein höchst wertvolles Vermächtnis eigener Anschauung und Erinnerung fort. Es ist der Bildnißmaler Sandrart, uns Litterarische überseht. Dazu gesellt sich die reiche Bildung des vornehmen, begüterten, weit gereisten Mannes, des Kenners der Antike wie der großen Meisterwerke venezianischer und niederländischer Kunst. Sandrart hat, von der „Teutschen Academie“ abgesehen, vierzehn größere und kleinere Publikationen gelehrten Inhalts, zur römischen Alterthumskunde, Proportionslehre, Zeichenkunst u. s. w. hinterlassen, welche mit Kupfern

*) Vergl. Andreßen, Deutsch. B.-Gr. V, S. 127 ff.

nach seinen Entwürfen illustriert sind. Auch mehrere Radierungen von seiner Hand besitzen wir, von denen die Flora nach Tizian (M. 1. die bemerkenswerteste ist. — Unter den übrigen Mitgliedern der Familie sei noch des Vessien Joachims, Jakob von Sandrart (1630—1705), in Kürze gedacht. Er erhielt seine künstlerische Ausbildung vorzugsweise durch niederländische Meister und war seit 1656 in Nürnberg ansässig, wo er namentlich im Porträtfach eine außerordentlich fruchtbare Thätigkeit entwickelte. „Von seinen Kupferstichen findet man zuweilen Abdrücke in mehreren



100. Schloß Ambras. Radierung von M. Vertan d. M.

Farben“ (Gwinner, a. a. O., Zufüge, S. 114). Er stach u. a. nach eigener Zeichnung das Porträt seines berühmten Oheims Joachim von Sandrart, und zwar in sehr lebendiger, wirkungsvoller Weise, mit besonders feiner Durchbildung des edlen, ernstblickenden Vortzes.

In dem hier geschilderten Zusammenhange findet nun auch Wenzel Hollar (1607—1677), als das Haupt der Radierer dieser kosmopolitischen Richtung, seinen Platz*). Er übertrifft alle bisher Genannten an Fruchtbarkeit: das Verzeichnis seiner Werke beläuft sich auf rund 3000 Nummern; auf jede Woche seiner durch 52 Jahre fortgesetzten Kunstthätigkeit entfällt mehr als eine Platte. Nicht minder stammswert als die Zahl ist die Mannigfaltigkeit der von ihm behandelten Gegenstände; sie umfassen so ziemlich den ganzen Kreis des Darstellbaren: biblische, mythische und historische Stoffe, Illustrationen zu den Dichtern der alten und der neuen Zeit, Bildnisse der merkwürdigsten Persönlichkeiten nach den besten Mälein jener

*) G. Vertue, A description of the works of W. Hollar. London 1727. S. 17. 4; W. Parthen, W. Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1808. S. 8. Gottfr. Kinkel, Notizen zur Kunstgeschichte, Berlin 1876. S. 118 ff.

Epöche, ferner Trachteubilder, Köpfe schöner Frauen, Ansichten, Stadtpläne und Karten, die er selbst auf seinen Reisen aufgenommen, Seestücke und Jagden, Tiere und Stillleben, Gemälde und Zeichnungen großer Meister, Kirchen und Klöster, Grabmäler, Wappen und Siegel, Münzen, Waffen, Gefäße, Schmetterlinge und Muscheln, Verzierungen, Anfangsbuchstaben u. s. w.

Wenn wir Hollar zur deutschen Kunst rechnen, so geschieht es nur deshalb, weil er M. Merians d. Ä. Schüler war. Im übrigen hat er kaum zehn Jahre seines Lebens auf deutschem Boden zugebracht und gehört auch weder durch die Geburt noch durch den Stil seiner Werke Deutschland an. Er stammt aus einer adligen böhmischen Familie, die in der Neustadt von Prag ansässig war, und hat dort auch seine künstlerische Tätigkeit begonnen. Es war zur Zeit der glänzenden Rudolfinischen Hofhaltung, die eine Fülle von Kunst- und Naturwundern jeder Art und Künstler aus aller Herren Ländern, Maler und Stecher, um die Person des Monarchen versammelte. Dürer, der Lieblingsmeister des Kaisers Rudolf II., bot dem jungen Hollar die erwünschten Vorbilder für seine Kunst: er kopierte 1625 und 1626 zwei seiner geschnittenen Madonnen (Partbey, 132. 132. a), dann die Fortuna von Adgrever (P. 457) und 1627 eine Heil. Familie von Jos. Heinz (P. 133). Damit war die erste, noch mehr dilettantische Studienzeit abgeschlossen. Es folgte nun der eigentliche Lehrgang bei M. Merian. Noch im Jahre 1627 ist Hollar nach Deutschland abgereist und hat hier durch den Frankfurter Meister die Richtung für sein Leben empfangen. Es entstanden seine ersten Stadtprospekte und Architekturen aus schwäbischen und rheinischen Gegenden, wie die Ansicht des Straßburger Münsters und der berühmten Uhr (P. 893), Gelegenheitsbildchen, wie der gezähmte Elefant (P. 2119), und zahllose kleine Veduten in Merianischer Art, nur mit mehr Geist behandelt als dessen Blätter und besonders in den Hintergründen von außerordentlicher Zartheit. Epöchemachend für Hollar wurde sodann seine Bekanntschaft mit dem größten englischen Kunstfreunde und Sammler der Zeit, dem Grafen Arundel. Er reiste mit ihm u. a. nach Österreich, wo das große Panorama von Hollars Vaterstadt entstand, welches der Künstler 1649 zu Antwerpen in drei großen Stichen (zusammen 3½ Fuß breit) veröffentlichte; er suchte Arundels kostbare Sammlungen von Gemälden und Zeichnungen. Ein Brueghel aus der Galerie Arundels ist der Gegenstand der in unserer Abb. 101 reproduzierten Radierung. Das bewegte Reiseleben, der Weltverkehr von London und Antwerpen, wo er Jahre verbrachte, führten ihm das ungeheure Anschauungsmaterial an Aufnahmen von Land und Leuten, Trachten und Naturgegenständen zu, welches sich in seinen Tausenden von kleinen Blättern vor uns ausbreitet. Unter seinen reizenden Frauenbildnissen sei besonders das anmutige Porträt der gefeierten Margarethe Lemon nach van Dyck (P. 1156) hervorgehoben. 1643 vereinigte er eine Menge Stiche mit weiblichen Trachtenbildern unter dem Titel „Theatrum mulierum“ zu einer Galerie von Modestaturen (P. 1804—1907), in welcher die Frauen des höheren, mittleren und dienenden Standes aller möglichen Länder in ihren Nationalkostümen erscheinen. Seine letzten Jahre verbrachte Hollar in London, vornehmlich mit der Illustration von Büchern durch seine kleinen Radierungen beschäftigt. Obwohl demnach auch sein Betrieb der Kunst ins Massenhafte sich steigert und aus Handwerk streift, verbindet sich doch in seiner Persönlichkeit nie der Künstler mit dem Händler, wie bei Merian

und Anderen. Das erhielt seinem Schaffen die solide Grundlage, den idealen Zug. Seine Arbeit ist nie flüchtig, sie versteigt sich im Gegenteil mehrfach zu fast übertriebener Detaillierung. So vor allem in dem berühmten großen Hauptblatte mit dem Abendmahlsfeld nach A. Mantegna (F. 2613) und in der schönen Radierung des Domes von Antwerpen (F. 821). Nur einige Gelegenheitsarbeiten der letzten Zeit sind in der Qualität gering, ohne Zweifel infolge der schon geschwächten Hand des greisen Künstlers. Seine Technik war fast ausschließlich die Radierung; zur letzten Vervollendung bediente er sich häufig bei den kleineren Blättern der kalten Nadel, bei den größeren des Grabstichels. Der Kinderkopf nach Sadeler (F. 1610) ist ganz



Original gemalt

A. Hollar, in Kupfer gestochen

101. Der Angler. Radierung von Wenzel Hollar.

mit der kalten Nadel ausgeführt. Für größere figürliche Darstellungen erwies sich Hollars Technik am wenigsten geeignet. Seine Stärke liegt in den Landschaften, besonders in den landschaftlichen Fernen und Gründen. Als Virtuoso zeigt sich Hollar im rein Stofflichen, besonders in der Wiedergabe von Oberflächchen, welche aus lauter kleinen, bestimmt erkennbaren Teilen bestehen, wie das Gefieder der Vögel, der Pelz des toten Getiers. Die drei vielbewunderten Regenwürmer (F. 2108—2110) und die Folge der acht Musen (F. 1915—1952) sind dafür die glanzendsten Belege. Unter den Meistern der verschiedensten Schulen, deren Werke Hollar nachbildete, scheint er für Holbein und Elsheimer eine besondere Vorliebe gehabt zu haben. Und letzteren radierte er nicht nur häufig, sondern bisweilen auch mit Verhändnis in seinen materiellem Wert. Unter Elsheimers Führung wird der Bedutenzeichner zum Poeten.

Am Schlusse des 17. Jahrhunderts leiten die deutsche Radierung wie der deutsche Kupferstich ganz in die niederländischen Bahnen ein. Während einige Nürnberger und

schweizer Künstler, wie Georg Strauch (1613—1675), Johann Karl von Tbill (1621—1676), Johann Philipp Lemcke (1631—1713), Johann Franz Ermels (1641—1693), Felix Meyer (1653—1713), der Danziger Daniel Schulz (c. 1620—1686), die beiden Weimarer Christoph und Christian Richter nebst vielen anderen, von denen Andresens Verzeichnis (P. Gr. V, 105 ff.) Rechenschaft giebt, sich zu der deutschen Weise halten, treten bei einer zweiten Gruppe von Radierern die holländischen Vorbilder deutlich zu Tage. Der Königsberger Michael Willmann (1630—1706) liefert Radierungen im Stile Rembrandts; der Hamburger Matthias Scheiß (1640—c. 1700) radirt kleine Genreszenen, trinkende Bauern, Kommelpottspieler u. dergl. in der Weise des Ostade; die Tiermalersfamilie Roos lehnt sich an Abr. de Bye, Dujardin und ihresgleichen an. Johann Heinrich Roos (1631—1685), ein geborener Pfälzer, ist das Haupt der Familie. Er stellt meistens Gruppen ruhender Tiere in landschaftlicher Umgebung dar, bald ganz naturalistisch, bald mit Beigabe von Ruinen, Gebäckstücken, Reliefs u. dergl. Seine Behandlung ist zart und geistreich, mit feiner Unterscheidung des verschiedenen Fells der Tiere, des weichen Blicßes der Schafe, des dickhaarigen Fells, der zottigen Ziege. In einzelnen größeren Blättern (z. B. B. 38) erreicht er eine förmliche Bildwirkung; andere sind nur in leichten Umrissen geätzt (Weigel, Suppl. I, S. 20, Nr. 41). Verwandten Charakter zeigen die Radierungen seines Bruders Theodor (1638—1698) und seiner beiden Söhne Johann Melchior (1659—1735) und Philipp Peter Roos (1655—1705). Doch stehen die letzteren, deren Blätter selten sind (B. IV, 295 ff. und 395 ff.), im Geschmack der Zeichnung und auch an technischem Geschick hinter den Arbeiten des Vaters weit zurück.

3. Erfindung und erste Meister der Schabkunst.

Gewöhnlich wenn die Kunst ihren Höhenpunkt erstiegen hat, sucht sie den Weg zu einem neuen Gipfel durch die Erweiterung ihrer Technik. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als in Frankreich und in den Niederlanden die größten Meister der Grabsticharbeit lebten und die Radierung durch Rembrandt ihre niemals überbotene Ausbildung erreicht hatte, war die Lage der Dinge darnach angethan, um erfinderische Köpfe zum Einschlagen bisher unbekannter Pfade zu reizen. Das poetische Geheimnis der Kunst Rembrandts liegt in dem visionären Hervortreten der Erscheinung aus dem Dunkel in das Licht. Er kleidet nicht, wie der italienische Meister des Hell dunkels, die aus dem Licht geborene Gestalt in reizvolle Dämmerung. Die Grundlage seiner Malerei ist der tiefe, dem nordischen Zimmer entstammende Schattenton, den seine Kunst mit warmem Licht durchglüht und ansbellt. Auch unter den Radierungen des großen Meisters und seiner Nachfolger sind diejenigen die reizvollsten und eigentümlichsten, die gleichsam aus dem Schatten in das Licht herausentwickelt sind.

Es lag nahe, diesen Prozeß auf einem anderen, näheren Wege zu erzielen, als es durch die Nadel und das Ätzwasser geschehen kann. Während diese die Schatten in das Kupfer hineinarbeiten müssen, aus denen sich das Licht in seinen zarten Ab-



Eleonora Gonzaga (P) Schabkunstblatt von Ludw. von Siegen
 (Berlin Königl. Kupferstichkabinett)

Stufungen entwickeln soll, ist es möglich, gleich von vornherein den Grund ganz dunkel herzustellen und daraus dann die Lichter herauszuheben. Dieses Verfahren ist die Technik der sogenannten Schabkunst oder Schwarzkunst (*manière noire, mezzotinto*). Dabei wird zunächst die Kupferplatte mit dem wiegenartig geformten und gezahnten Grabierstahl (*herceau*) in der Weise bearbeitet, daß sie eine gleichmäßig raube Oberfläche bekommt, welche beim Abdruck einfach schwarz erscheint. Nach dieser Zurüstung der Platte beginnt auf derselben dann die eigentliche Arbeit des Künstlers. Nach dem letzterer die Zeichnung auf den rauhen Grund gebracht hat, holt er mit dem Schabeisen und dem Polierstahl diejenigen Stellen heraus, welche hell oder im Halbschatten sich darstellen sollen. Die tiefen Schatten bleiben als raube Fläche stehen; wo das höchste Licht erscheinen soll, muß die Rauheit ganz entfernt, die Platte wieder in ihrer ursprünglichen Glätte hergestellt sein.

Den Ruhm, diese neue Technik erfunden, dem Grabstichel, der Pinze und der Nadel als viertes Instrument den Schaber beigelegt zu haben, gebührt dem aus deutscher Familie 1609 in Utrecht geborenen Maler und Medailleur Ludwig von Siegen.*) Es ist eine deutsche Erfindung, aber im holländischen Geiste, eine Technik, die nur mit neuen Mitteln herzustellen sucht, was die großen holländischen Maler und Radierer mit dem Pinsel und der Nadel bewirkt hatten. Also nur ein neuer Beweis für die oben wiederholt betonte Thatsache, daß die deutsche Kunst damals unter dem Zeichen der Niederlande stand. Ludwig von Siegen war, wie viele Erfinder, ein unruhiger Geist, den das bewegte Leben der Zeit hin und her warf, obwohl er aus angesehenener und begüterter Familie stammte. Wir finden ihn 1639 in Diensten der Landgräfin Amalie Elisabeth von Hessen in Kassel, zwei Jahre darauf in Amsterdam, wo er längere Zeit gewohnt haben muß, dann 1651 als „geweihten Christwachtmeister“ und später als Untermarschall beim Kurfürsten von Mainz, endlich in den siebziger Jahren als Major beim Herzoge von Vollenbüttel. Nach 1676 wird er nicht mehr als lebend genannt. Seine Beschäftigung mit der Kunst reicht bis in die späteste Zeit zurück; er erteilte dem jungen Landgrafen Wilhelm VI. Unterricht im Zeichnen und machte Versuche in der Medailleurarbeit. Aber zur Schabkunst hat ihn erst der Aufenthalt in Amsterdam geführt, wo damals um die Sonne Rembrandts alle strebenden Geister der germanischen Kunstwelt kreisten. Aus dem Frühling des Jahres 1642 stammt die erste Andeutung über seine Beschäftigung mit dem neuen Verfahren und am 19. August desselben Jahres sendet der Künstler dem jungen Landgrafen, seinem ehemaligen Jüngling, das ihm gewidmete erste mittels der Schabkunst hergestellte Blatt: das Brustbild der Mutter desselben. 1643 und 1644 folgten darauf drei weitere Blätter: die Porträts der Eleonora Gonzaga (?), zweier Gemalbin Kaiser Ferdinands II. (s. unsere Tafel), ferner Wilhelms II. von Oranien und seiner Gemalbin Maria, Tochter König Karls I. von England, sämtlich Brustbilder nach W. v. Hondert. Dann tritt eine zehnjährige Pause ein. Im Jahre 1654 nimmt der Künstler die Arbeit wieder auf und liefert nach eigener Zeichnung das Brustbild des Kaisers Ferdinand III. und den in einer Koble knieenden Heil. Bruno, endlich die Zeit

*) V. de Laborde, Histoire de la gravure en manière noire. Paris 1843, 3. u. 4. Heft; v. Andrejens Teutich. F.-Chr. V, 80 ff.; F. Seidel, Jahrb. d. k. preuss. Kunstabth. N. 1847.

Familie mit der Brille“ nach Annib. Carracci (in der zweiten Abdrucksgattung von 1657 datiert). Während die vier erstgenannten Blätter, aus den vierziger Jahren, die neue Technik noch in der Entwicklung zeigen, so daß man sieht, wie der Künstler neben dem Schabfeilen auch der Moulette sich bedient und die Hintergründe mit dem Stichel ansüßelt, finden wir ihn in den drei späteren Porträts bereits bei der reinen Schabkunst angelangt und können nur bedauern, daß es ihm nicht vergönnt gewesen ist, die Projekte zu verwirklichen, mit denen er sich zur weiteren Vervollkommenung und Verbreitung der Schabmanier trug. Insbesondere war es sein Gedanke, nach dem Porträt des Kaisers Ferdinand III. auch die Bildnisse seiner Familie und der übrigen Fürsten des Reichs zu stechen, nicht aus „Profession“ und zu „gemein- gewöhnlichem Gewinn“, wie er sich ausdrückt, sondern „als ein Teutscher seinem Teutschen Vaterlande und dessen höchsten Häubtern und Potentaten zu Ehren“. Aber er fand mit dieser Idee keinen Anklang. Und so verschwindet er schließlich vom Schauplatz, nachdem er jede künstlerische Thätigkeit aufgegeben, und wir wissen nicht einmal, wann und wo er gestorben ist.

Aber sein Werk lebte fort. Zunächst in den Händen vornehmer Dilettanten, welche sei es durch Siegens eigene Mitteilungen, sei es auf anderem Wege Kenntnis von dem Verfahren der Schabkunst erhalten hatten. Der erste derselben war der Kanonikus Theodor Kaspar Freiherr von Fürstenberg (1615—1675), Domkapitular und später Dompropst von Mainz, welchen wir um die Zeit von Siegens dortigem Aufenthalt mit der Schabmanier vertraut finden. Fürstenberg, der auch Dilettant in der Malerei war, fertigte in der neuen Technik ein Brustbild des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, welches das Datum 1656 trägt. Denselben kunstfertigen Fürsten, der damals als Gouverneur der spanischen Niederlande in Brüssel residierte, hatte auch Siegen bereits durch die Widmung der „Heil. Familie“ nach Annib. Carracci für sein Verfahren zu erwärmen versucht. Von Fürstenberg besitzen wir noch mehrere andere Blätter (Wessely in Andresens P.-Gr. V, 179 ff.), darunter ein schönes, in gemischter Manier ausgeführtes Brustbild des Markgrafen Friedrich V. von Baden, ein Blatt nach Correggios „Zingarella“ (Zul. Meyer, Correggio, S. 481, Nr. 276) und eines mit dem Haupte des Johannes nach dem eigenen Gemälde des Stechers. — Fürstenberg hatte zwei Schüler in der Schabkunst: Johann Friedrich von Elz, Dompropst von Trier (1632—1686) und Johann Jakob Kremer, über dessen Persönlichkeit nichts Näheres bekannt ist. Von Elz rührt ein geschabtes Blatt nach Fürstenberg her, Porträt des Erzbischofs Johann Philipp von Mainz, das eine noch wenig geübte Hand verrät.

Die bei weitem interessanteste Persönlichkeit im Kreise dieser kunstübenden Dilettanten ist der Prinz Rupert von der Pfalz, der Sohn des Winterkönigs (1619—1652). Er hat während des Exils der Eltern in Holland neben der militärischen Erziehung auch eine künstlerische Bildung empfangen, zeichnete und radierte ganz hübsch und scheint, wenn uns Laborde (a. a. O. S. 85) recht berichtet, während seines Aufenthaltes in Brüssel 1651 durch Ludwig von Siegen selbst in die Schabkunst eingeweiht worden zu sein. Während die vier Radierungen, die wir von ihm besitzen, nur leicht, schnell dem Leben abgewonnene Studienblätterchen, wohl sämtlich aus Ruperts jungen Jahren sind, umfaßt sein Schabkunstwerk ein reicheres Repertoire

und zeugt von reiferer Kunst; es sind darunter Blätter nach deutschen und fremden Meistern (Merian, Dagnoletto), Bildnisse, Studienblätter u. a., einige von weicher, malerisch fein empfundener Durchbildung (Wessely a. a. S. V, 45 ff.). Aber künstlerisch bedeutender als durch sein eigenes künstlerisches Wirken erscheint Prinz Rupert durch seine Verbindung mit Wallerant Vaillant, dem ausgezeichneten flandrischen Meister, dem er die Technik der Schabkunst mitgeteilt hat. Vaillant soll dem Prinzen die Platten mit der Wiege vorgearbeitet und dieser ihm dafür zum Dank die weiteren Prozeduren gezeigt haben. Wie Vaillant dazu gekommen ist, unter das von ihm geschabte Bildnis des Prinzen die Worte: „*Prins Robbert. Vinder van de Swarte Prent Kunst*“ zu setzen, das wissen wir nicht. So viel aber steht fest, daß erst durch diesen Übergang der bis dahin von Dilettanten geübten Technik in die Hände eines wahren Künstlers deren Fortbestand gesichert und ihre spätere glänzende Entwicklung ermöglicht worden ist. Was Wallerant Vaillant und seine niederländischen Zeitgenossen, ein R. v. Somer, Jan Verfolje, Gole u. a. im siebzehnten Jahrhundert vorbereiteten, das wurde dann von den Engländern, vor allem von James Mac Ardell und Richard Carlom, ein Jahrhundert später zum Abschluß gebracht.

In Deutschland fand das von Ludwig von Siegen geübte Reis zunächst wenig Pflege. Von dem vorzüglichen schlesischen Eisenstecher Gottfried Lenagebe (1630—1683) besitzen wir einen unbeholfenen Versuch in Schabmanier, das Bildnis seines Kunstgenossen Georg Pirn (Andreas a. a. S. V, 186, 1). Am erfreulichsten sind noch die Arbeiten der Bildnismaier in der neuen Technik, z. B. die des Josephus Bickart in Mainz, des in Köln und Kassel nachweisbaren Herrn. Heinrich Tüster, des Augsburger Georg Andreas Wolfgang, des Benjamin Wied, Martin Dichtel, Joh. Friedrich Leonart, endlich der Nürnberger And. Paul Rulß, Michael und Georg Keniger. Doch erheben sich auch diese selten über das von dem Erfinder erreichte Niveau, sind nur als Anfakeln der Technik, nicht wegen ihrer künstlerischen Eigenschaften beachtenswert. Einen Aufschwung hat die deutsche Schabkunst erst im achtzehnten Jahrhundert besonders von Wien aus genommen, seit man die niederländischen und vollends die englischen Meisterwerke dieser Kunst sich zu Vorbildern wählte und der Schabmanier sowohl bei Galeriewerken als auch im Bildnisfach mehr Beachtung schenkte.

4. Die französische und englische Propaganda.

Das achtzehnte Jahrhundert wird in der Seele jedes Deutschen ewig unvergessen bleiben als das Zeitalter des Erwachens unserer modernen nationalen Kultur. Nicht nur in Dichtkunst und Philosophie, sondern auch in den bildenden und vervollständigenden Künsten hat das damals wieder zu sich selbst gelangte Barocktum in der hohen und freien Weltstellung Deutschlands in unserer Zeit den Grund gelegt.

Aber aller Stolz auf das eigene Verdienst soll den Dankesvoll nicht aus dem Gedächtnis tilgen, welchen wir Frankreich und England schuldig sind. An jenen großen Bildungstämpfen, welche die Reizen entleerten, haben alle drei kühnenden Nationen

gemeinsam Teil. Zu Newton und Locke traten Voltaire und Montesquieu, Diderot und Rousseau; zu diesen gesellten sich Kant und Lessing, Winckelmann und Goethe. Das Verdienst kann schwer abgewogen werden: dort standen die Führer, die Bahnbrecher, hier die Fahnenträger, die Vollender! Und was die Kunstwelt insbesondere betrifft, so darf es jetzt doch wohl als feststehende Tatsache gelten, daß der zum Selbstbewußtsein erwachte junge deutsche Riese niemals bessere Manieren angenommen hätte ohne die Zucht des französischen Lehrers und das gute Beispiel des englischen Betters.

Es giebt schwerlich einen schlagenderen Beweis hierfür, als gerade unser Betrachtungsstoff ihn liefert. Überall, wohin der Blick auf deutsche Kupferstiche des achtzehnten Jahrhunderts fällt, trifft ihn der Glanz und der Schliß des Grabstichels der Franzosen. Daß in der Schwarzkunst England uns die Muster lieferte, ward eben erst angedeutet. Von dorthier kam auch der Anstoß zum Wiederaufleben des Holzschnittes.

Am innigsten war der Zusammenhang zwischen Deutschland und Frankreich auf dem Felde des Kupferstichs. Da kann man sich wirklich fragen, ob nicht die deutschen Hauptmeister der Grabstichtechnik, die Wille, Schmidt, Schmußer und ihresgleichen, einfach der französischen Schule zuzurechnen seien. Wenn dies hier trotzdem nicht geschieht, so hat dafür nicht nationale Voreingenommenheit den Anschlag gegeben, sondern einfach die Erwägung, daß außer der Schule ja doch auch der Stamm und die Natur stets ihre Rechte geltend machen und daß es gerade für den geschichtlichen Betrachter Pflicht ist, das Eigenartige, sei es auch noch so klein und fein, ans Tageslicht zu ziehen.

Fragen wir zuerst nach den Verhältnissen der Berliner Schule, so hatte für diese mit dem Regierungsantritte König Friedrich Wilhelms I. (1713) eine Zeit begonnen, für welche „Schmalhans Küchenmeister war“. Der Monarch war zwar persönlich nicht ohne lebhaftes Kunstinteresse; er zeichnete und malte, sammelte niederländische Bilder, Handzeichnungen alter Meister, darunter hervorragende Blätter deutscher Schule, und ließ sich wiederholt Sendungen von französischen Kupferstichen aus Paris kommen, „vielleicht als Zeichenvorlagen für seine Kinder“, denen er allen diesen nützlichen und bildenden Unterricht erteilen ließ.*) Aber der karge Zuschnitt, welchen Friedrich Wilhelm seiner Hofverwaltung und allen damit in Zusammenhang stehenden Instituten gab, hemmte jede Bewegung. Nur die Bildnismalerei fand noch die alte Eitelkeitsnahrung. Der Hofmaler Antoine Pesne namentlich leistete in diesem Fach und in der historischen Figurenmalerei sehr Anerkennenswertes. Neben dem bereits unter König Friedrich I. von Paris nach Berlin berufenen Koryphäen sei nur noch sein Schüler, der 1711 in Berlin geborene Joachim Martin Falbe, genannt, weil von ihm außer einer Anzahl von Gemälden auch eine ganze Reihe von Radierungen sich erhalten haben.

Den Kupferstich dieser Epoche der Berliner Schule repräsentiert in würdiger Weise der aus Augsburg zugewanderte Johann Georg Wolfgang (1664—1744). Er entstammt jener alten, durch mehrere Generationen hindurch nachweisbaren, ursprünglich sächsischen Künstlerfamilie, welcher wir oben (S. 238 u. 251) bereits wiederholt

*) Paul Seidel, Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I., in der Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIII (1888), 185 ff.

begegnet sind. Nachdem er den ersten Unterricht bei seinem Vater, Georg Andreas, genossen und sich dann in Holland weiter ausgebildet hatte, nahm er nach mannigfachen Schicksalen seinen Aufenthalt in Augsburg und half dem Vater dort bei seinen Arbeiten. Über die Berufung Johann Georgs nach Berlin und die Stellung des



102. Portrait M. Dinglinger's. Augustus von J. von Zweigz.

Künstlers am dortigen Hofe sind wir zuerst durch Seidel (a. a. O. S. 196 ff.) anekdotisch unterrichtet worden. Einige Medaillen nach Stichen W. Edelink's, welche Wolfgang in Augsburg angefertigt hatte, sollen die Aufmerksamkeit des Königs auf ihn gelenkt haben. Die Berufung erfolgte 1701, gleichzeitig mit der des Augsburger Schabkünstlers Elias Christoph Weis, der jedoch später wieder von Berlin fort-

gezogen und 1731 in seiner Vaterstadt Memmingen gestorben ist. Wollfgang blieb dauernd in Berlin und fand dort reichliche Beschäftigung. Zunächst mußte er für den König die Krönungsfeierlichkeit Friedrichs I. und die Trauerzeremonie seiner Gemahlin in Kupfer stechen; dann wurde er mit einem Prachtwerk über die pomphaften Leichenfeierlichkeiten Friedrichs I. betraut. Nebenher gingen zahlreiche Bildnisse aus Hof- und Gelehrtenkreisen, meistens nach Pesne, darunter das vortreffliche Porträt des berühmten Dresdener Goldschmieds Melchior Dinglinger, Wollfgangs Hauptblatt, das wir nebenstehend reproduzieren (Abb. 102). Da der Künstler, neben seiner Stellung als Hofkupferstecher, auch Lehrer seines Fachs an der Berliner Akademie war, an welcher Schmidt seine Studien begann, ist es höchst wahrscheinlich, daß er auch dessen Lehrer war. Gewöhnlich wird der Kupferstecher G. B. Busch als solcher genannt. Busch war jedoch ein Stümper, von dem Schmidt nichts mehr lernen konnte; „er arbeitete nur für ihn und verbesserte dessen Platten des Geldverdienstes halber, da Busch eine ausgebreitete Kundschaft besaß, die der junge unbekannte Künstler namentlich während seiner sechsjährigen Dienstzeit als Soldat sich nicht erwerben konnte“ (Seidel).

Als Georg Friedrich Schmidt (1712—1775) vor der Frage stand, welchen Ort er für die Vollendung seiner Studien wählen sollte, da konnte die Entscheidung nur auf Paris fallen^{*)}. Nachdem ein Resson und Nanteuil, ein Audan und Doriguy, ein Drevet und Edelinck den Ruhm der dortigen Kupferstecherschule begründet hatten, war dieselbe in der Blüteperiode des Rokoko zum höchsten Stande der Grazie und Zartheit gebiecen. Außerer Glanz und modische Zierlichkeit, dazu eine Technik, die keine Schwierigkeiten kannte und selbst das Gewagteste spielend überwand: das waren die Charaktereigenschaften der Kunst jener Zeit, in welcher ein Boucher und Rigaud, ein Lancret und Pater den Ton angaben. Mit der Pariser Sitte und Tracht ging auch der Geschmack, den diese Künstler vertraten, erobernd durch die ganze Welt. Wer Erfolg haben und in der Gunst der maßgebenden Kreise sich erhalten wollte, der mußte die Pariser Schule durchmachen, die denn auch von allen strebhamen Talenten ohne Unterschied der Nationalität besucht wurde. Schmidt, welcher im J. 1737 Berlin verließ, wählte sich den jüngeren Carmessin zum Lehrer, den Hauptmeister des geschilderten zierlichen, brillanten Stils. Lancret hat ihn bei dem Stecher eingeführt. An ersteren hatte Pesne dem jugendlichen Künstler einen Empfehlungsbrief mitgegeben, den dieser durch einige schon in Berlin nach Lancret gestochene Blätter unterstützen konnte. So war denn bald ein sympathisches Zusammenwirken hergestellt. Schmidt brauchte nur auf dem betretenen Wege fortzufahren, als Carmessin ihm den Antrag machte, ihm bei der Reproduktion von Lancrets galanten Szenen zu den Erzählungen des Lafontaine behilflich zu sein. Man traf dabei ein eigentümliches Abkommen: Schmidt durfte für sich und seine privaten Zwecke die zwölf ersten Abdrücke der von ihm gestochenen Platten mit seinem Namen versehen, die späteren erhielten Carmessins Unterschrift. So war der junge Deutsche gleich zum Substituten seines Lehrers aufgerückt. Da er jedoch von diesem, von der besten Unterweisung abgesehen, keine Entschädigung für seine Arbeiten erhielt, so sah er sich auf Nebenverdienst angewiesen. Er lieferte

^{*)} V. T. Jacoby, Schmidts Werke. Berlin 1815. 8; J. E. Wessely, Georg Friedrich Schmidt. (Krit. Verzeichnisse v. Werken hervorragender Kupferstecher, I) Hamburg 1887. 8.

für das bekannte Porträtwerk des Pariser Kunstverlegers Dienore L'Enfant (1. Ausg. 1755) zwanzig vortreffliche kleine Bildnisse, die schon seine volle Kraft zeigen. Es sind darunter mehrere weltbekannte Persönlichkeiten, wie Celsign, John Law, Milton, die Marquise de Sevigné, Minon de Venclos, Adrienne Le moureur u. a. Durch diesen Auftrag bahnte er sich den Weg zu Nigaud, nach welchem einige der Stiche ausgeführt wurden, und erhielt die Erlaubnis, eines seiner Werke vollständig in größeren Dimensionen stechen zu dürfen. Nach siebenmonatlichem Verstehe wurde nun das Verhältnis zu Larveffin gelöst, Schmidt gründete sich ein eigenes Atelier und in diesem entstanden jetzt nacheinander die drei Meisterwerke des Grabstichs, welche seinen Weltruhm begründet haben: 1739 der Graf d'Evreux (B. 51), 1741 der Prälat de Saint Aubin (B. 97) und 1741 der Pierre Rignard (B. 70), sämtlich nach Nigaud. Das letztere ist sein Meisterstud aus der Pariser Zeit und zugleich sein Aufnahmestück in die dortige Academie. Er hat es an geistlicher und zugleich glänzender Behandlung niemals übertroffen.

Schon mehrere Jahre vor der Beendigung dieses prächtigen Plattes waren von Berlin aus Anträge an Schmidt ergangen. Knobelsdorf, der im Herbst 1740 nach Paris kam, machte dem Künstler die ersten Äußerungen darüber und 1743 ernannte König Friedrich ihn zu seinem Hofkupferstecher. Es folgt nun die ruhige Berliner Erntezeit. 1741 im September war Schmidt von Paris heimgekehrt; 1746 trat er in den Ehestand. Es ist zunächst die nun zur höchsten Virtuosität herangereifte Porträtkunst, die ihn reichlich beschäftigt. Das elegante kleine Brustbild Friedrichs II. nach Pesne mit dem Königsmantel über dem Harnisch (B. 12) entsteht 1746; einige Jahre später das von Genien schwebend getragene Brustbild der schönen, früh verstorbenen Baronin von Grapendorf (B. 16), eine von Schmidts zartesten, mit feinstlicher Liebe behandelten Grabsticharbeiten; dazu eine Reihe gediegener Porträts männlicher Persönlichkeiten des Hofes und der bürgerlichen Kreise, der Blume (B. 11), Burckhard (B. 15), Ertel (B. 75), Minister v. Görne (B. 15) u. a. Es ist allerdings etwas Derbes, bisweilen Philisterhaftes in diesen Männergestalten, verglichen mit den eleganten, zierlichen Franzosen, aber zugleich eine fernhafte Gediegenheit, die den vollen Ausdruck des Geistes und Charakters jener Geschlechter trägt, welche den Ruhm und die Größe Preussens begründet haben.

Zu Berlin hat sich dann auch Schmidts echt germanisches Naturell durch sein Auftreten als Rembrandt Radierer geltend gemacht. Er war dies in vielfacher Bedeutung des Wortes: als Radierer von Bildern und Zeichnungen von Rembrandts Hand, deren er 25 geliefert hat, und als Nachahmer der Rembrandtschen Radierkunst selbst, die er zum Gegenstande des eifrigsten Studiums machte. Er sammelte die Platten des großen Holländers und brachte auch eine unvollendete Platte desselben mit dem Kniestück eines alten bärtigen Mannes in seinen Besitz, die er dann in seiner Werkstätte fertig machte (B. 115). Schmidt hatte es dabei nicht auf ein geistloses Nachahmen seines Vorbildes abgesehen. Er halt, bei aller Hingabe an Rembrandts malerisches Ideal, an dessen warmes Hellsdunkel und durchsichtige Schattengebung, doch auch an seines steherischen Schultung fest und sucht dem Vorbilde nicht in den Außerlichkeiten der Nadelführung, sondern in der Haltung und Stellung des Ganzen nahe zu kommen. Schmidts Radierungen sind zum Teil ganz Rembrandtsche Platten mit Charakter-

köpfen, Porträtstudien, Landschaften und dergl., zum anderen und größeren Teil sind es ausgeführte Blätter von sorgsam abgewogener malerischer Durchbildung, wie „Der alte Tobias, von seinem Weibe verspottet“ (W. 161), mit dem reizvollen Hellbuntel unter der Weinlaube, und die durch Sättigkeit und Reinheit des Tons ausgezeichnete „Darstellung im Tempel“ (W. 164), beide nach Rembrandt, oder wie die nach eigener Zeichnung ausgeführten Bildnisse, von denen wir das berühmte Selbstporträt des Künstlers mit der Spinne am Fenster (W. 103) auf der beiliegenden Tafel reproduzieren. Auch das köstliche Medaillonprofil des Grafen Schwalow (W. 108) fällt in diese Kategorie.

Die in dem letzterwähnten Bildnisse dargestellte Persönlichkeit gehörte den Petersburger Hofkreisen an, mit welchen der Künstler 1757 in persönliche Berührung trat.



103. Bacchischer Tanz. Radierung von G. Fr. Schmidt.

Die Kaiserin Elisabeth hatte den Wunsch ausgesprochen, ihr von L. Tocqué gemaltes Bildnis von Schmidt gestochen zu sehen. Man bewilligte ihm in Berlin einen fünfjährigen Urlaub, um das Werk in Ruhe vollenden zu können. Die Monarchin sah den Stich (W. 30) noch wenige Tage vor ihrem Tode und setzte dem Künstler dafür eine glänzende Belohnung aus. Außer diesem großen Blatte, welches ebensosehr in der mit vollendeter Meisterschaft durchgeführten Modellierung des Kopfes wie in der Brillanz der Nebensachen zu den vorzüglichsten Leistungen des Künstlers zählt, hat Schmidt während seines Petersburger Aufenthaltes noch eine Reihe trefflicher Porträts geliefert, von denen die des Grafen Mich. Woronzow (W. 123), des Grafen Nikolas Esterhazy von Galantha (W. 32), des Generals Grafen Cyrill Rasnmowski (W. 90) und des Dr. Jakob Mounsen (W. 73) genannt sein mögen. Das eben erwähnte radierte Bildnis des Grafen Schwalow und des Künstlers eigenes mit der Spinne datieren gleichfalls aus der Petersburger Zeit.

Die letzten dreizehn Jahre von Schmidts künstlerischer Thätigkeit, von 1762 bis zu seinem Ende, gehörten nur zum Teil noch seinen höheren Berufsarbeiten an. Es



85. *St. Edmunds Selbstbildnis. Nativitas*

16. *London, 16. 1. 16. 16.*

entstanden damals u. a. mehrere seiner schönsten Radierungen, wie „Sarah und Hagar“ (B. 157), „Noth in der Höhle“ (B. 158), „Noth mit seinen Töchtern“ (B. 159) und das schöne gestochene Bildnis des Prinzen Heinrich von Preußen B. 19). Aber ein großer Teil der Arbeitskraft des geachteten Künstlers ward in dieser seiner irreführenden Zeit von den Illustrationen und Vignetten in Anspruch genommen, welche er für die Werke Friedrichs d. Gr. zeichnete und radierete: für die „*Lois des diverses*“ (1760), die zweite Auflage der „*Mémoires de Brandebourg*“ (1767) und das „*Palladium*“ (1774). Aus dem letzteren ist das nebenstehende Beispiel (Abb. 103) gewählt (B. 285). Wie hübsch auch immer manche dieser leicht, nach der Art *Trois, bella Bella's*, behandelten Blätter und Blättchen sind und ein wie bewegliches und erfindereiches Talent sie bekunden, so haben sie doch den Ruhm des Künstlers nicht wesentlich erhöht. Dieser beruht auf seinen großen Stichen und Radierungen und Longhi hat nicht zu viel gesagt, wenn er Schmidt nachrühmt, es hätten in Wahrheit zwei Meister in ihm gesteckt.

Der Entwicklungsgang Johann Georg Wille's (1715—1808) weicht mit dem eben von uns geschilderten Leben Schmidts mannigfache Berührungspunkte an*. Beide wanderten 1737 von Strassburg aus gemeinsam nach Paris und blieben seit jener Zeit Freunde fürs Leben. Wille, der in einem kleinen Orte der Wetterau gebürtig und in der ersten Jugend nur notdürftig in den Elementen des Zeichnens und Gravirens unterrichtet worden war, hatte gegen den Willen seines Vaters die Heimat verlassen und kam daher unter viel ungünstigeren Verhältnissen in Paris an als der ihm an Jahren und Leistungen überlegene Schmidt. Gleichwohl gelang es auch ihm bald, in den Kreisen der Pariser Künstler Boden zu fassen. Er suchte ebenfalls für *Olivierre's* Porträtwerk eine Reihe von kleinen Platten, machte zunächst die Bekanntschaft *Vargillière's* und wurde dann durch seinen Berliner Freund, mit dem er Wand an Wand wohnte, bei *Rigand* eingeführt. Jetzt begann Wille's Laufbahn als Porträtstecher großen Stils und bald hatte er in diesem Fach eine solche Geschicklichkeit erreicht, daß ausgezeichnete Pariser Stecher, wie *Jean Daulé*, ihm Stücke ihrer Arbeiten zur Ausführung anvertrauten (*Mémoires* I. 98 ff.). Es entstanden in den vierziger bis sechziger Jahren etwa dreißig Porträts von Wille's Hand, eines glänzender als das andere. Wir nennen: den mit großer Zartheit angeführten *Verregerd* 1746, für ein dänisches Porträtwerk, den zu demselben Werke gehörigen *Indio Hofmann* (1745), beide nach *Tocqué*, dann den bewunderungswürdigen „*Maréchal de Saxe*“ nach *Rigand* (aus dem nämlichen Jahre), den besonders wegen der brillanten Behandlung des Heiwerts mit Recht hochgeachteten *Saint-Fromentin* 1751, den *Raffa* 1755, endlich den *Marigny* (1761), diese letzteren drei Hauptblätter wieder nach *Tocqué*. Besonders sind es die Bildnisse in ganzer Figur mit ihren reichen Kostümen, umgeben von Prachtmöbeln und Draperien, welche den Stolz der Pariser Schule des achtzehnten

*) Über Wille's Leben und Wirken hat uns der Meister selbst ein merkwürdiges Buch hinterlassen in den *Mémoires et journal de J. G. Wille*, publ. d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque Imp. par G. Duplessis, avec une préface par Edm. et Jules de Goncourt. Paris 1857. 2 vols. 8. Von den Katalogen seiner Werke verall. vor allem Charles Leblanc, *Catalogue de l'oeuvre de J. G. Wille*, Leipzig 1847, und *Les graveurs du dix-huitième siècle*, par le Baron Roger Portalis et Henri Beraldi, t. III. c. 109. Paris 1882.

Jahrhunderts und die Hauptpunkte in dem Stecherwerke Wille's anzumachen. Ist er auch ein Deutsche, von Geburt und Charakter, so zählt er doch nach Technik und Schule durchaus zu den Franzosen. Und zwar dies nicht in jedem Sinn zum Vorteil seiner Kunst. Vergleichen wir seine Stiche mit den Werken Schmidts, so kann kein Zweifel darüber obwalten, wer von beiden der empfindungsvollere, tiefer angelegte Künstler ist. Bei Wille herrscht entschieden die technische Routine vor; auf seinen Porträts ist nicht selten der Kopf der schwächste Teil, besser als das Antlitz schon das Haar, noch besser die Gewandung, am besten deren Stickerei, der Spitzenbesatz, die strahlende Rüstung, der vergoldete Tisch: kurz, je äußerlicher die Aufgabe, desto gelungener die Lösung! Bei Schmidt hingegen steht alles auf gleicher Höhe und der Charakter des Dargestellten, sein Stand, seine Nation kommen in fein bestimmter geistiger Weise zum künstlerischen Ausdruck. Der Maler und der Zeichner waren in ihm ebenso stark wie der Stecher. Wille dagegen war eine einseitige Stachernatur. Mit derselben kalten, seelenlosen Gleichgültigkeit wie seine Bildnisse behandelte er auch die von ihm gestochenen Genrebilder und historischen Kompositionen. Es sind darunter die weßbekannten Prachtstücke seines Grabstichels: „L'instruction paternelle“ nach Terborch, „La tricoteuse hollandaise“ nach Mieris, „Les délices maternelles“ nach seinem Sohn, Pierre Alexandre Wille, „Le petit physicien“ nach Reischer (Abb. 104), „Les musiciens ambulans“ und „Agar présentée à Abraham par Sara“ nach Dietrich, „La mort de Cléopâtre“ nach Reischer u. a. Die Charakteristik der Meister läßt in diesen berühmten Blättern oft viel zu wünschen übrig; die Köpfe sind meist leer, Hände und Füße nicht selten recht nachlässig gezeichnet; aber das Beiwerk ist bewundernswert: den durchsichtigen Schiller der Reischerischen Seifenblase hat kein zweiter Stecher so täuschend wiederzugeben gewußt; der Lustre des Atlaskleides auf dem Bilde von Terborch ist nicht einmal von der Photographie bisher so glänzend wiedergespiegelt worden; die Königin Kleopatra stirbt bei Wille so langweilig wie möglich, aber in einer Seidenrobe, die ein wahres Wunder der Technik ist.

Die Beschäftigung des Stachers mit diesen Arbeiten begann in den sechziger Jahren, nachdem er mit seinem Marigny die Reihe der großen Porträts abgeschlossen hatte. Gleichzeitig finden wir ihn auch an manchen kleineren Gelegenheitsarbeiten thätig, die nur wenig Reiz für uns besitzen. Außerordentlich schwach sind die dazu gehörigen Landschaften. Die starke Seite von Wille's Natur zeigt sich dagegen wieder in seiner Bedeutung als Lehrer. Er wußte seinem Fach überhaupt hohes Ansehen zu verschaffen: die Wohnung des Meisters am Quai des Grands-Augustins war lange Jahre hindurch das Stelldichein der Kunstfreunde und Kunstjünger aus aller Herren Ländern. Unter seinen Schülern seien hier nur Joh. Gottthard v. Müller, Joh. Georg Preißler und Jak. Math. Schmuget namhaft gemacht. Der erstere hat sein Brustbild nach Greuze meisterhaft gestochen. Wille überlebte die Schrecken der Revolution und sah noch die Gründung des Kaiserreichs. Auf dem Titel seiner 1801 erschienenen „Variétés de gravures“ nennt er sich den „Doyen des graveurs de l'Europe“. Als blinder Greis ist er gestorben.

Mit dem eben unter Wille's Schülern genannten Johann Georg Preißler (1757—1805), berühren wir eine Künstlerfamilie, welche den alten Ruhm der Nürnberger Stecherfamilie im vorigen Jahrhundert würdig aufrecht hielt. Es waren zunächst

drei Brüder, Georg Martin (1700—1754), Johann Martin 1715—1794 und Valentin Daniel Preißler 1717—1765, denen dann, als Sohn des Johann Martin, der Schüler Wille's Johann Georg folgte. Erinnern wir uns, daß



101. Le petit physicien. Kupferstich von J. G. Wille nach Moreau.

mit dem achtzehnten Jahrhundert die Zeit der großen Galerienwerke begann, in deren massenhaftes Kupferstichbedürfnis Meister, wie diese Leiter der Münzberger Werkstätten, die geeigneten Kräfte waren! Der älteste der drei Brüder Preißler war insbesondere für das Dresdener und für das Florentiner Galerienwerk eine Anzahl erträglicher Künstlerporträts gestochen. Der zweite, den Wille seinen Kameraden nennt,

bereitete sich mit diesem in rühmlicher Weise an dem Pariser Galeriewerk und wirkte später als Professor der Kupferstecherkunst an der Kopenhagener Akademie; sein Hauptblatt ist der große Stich nach Saln's Reiterstatue des Königs Friedrich V. von Dänemark*). Der dritte Bruder, der gleichfalls nach Kopenhagen überiedelte, pflegte namentlich die Schabkunst und lieferte u. a. eine Reproduktion von Correggio's „Zingarella.“

In den nämlichen Kreisen und ungefähr auf dem gleichen Niveau bewegte sich der Leipziger Hauptmeister des Kupferstichs im vorigen Jahrhundert, Johann Friedrich Bause (geb. zu Halle 1738, gest. in Weimar 1814). Er war nicht eigentlich Schüler von Wille, holte sich jedoch brieflich dessen Rat ein, und suchte ihm in seinen zahlreichen, streng nach den Regeln der Kunst ausgeführten Bildnissen nachzueifern. Eines der frühesten derselben, noch von Halle datiert, ist das des Herzogs Ferdinand von Braunschweig; dann richtete sich Bause in Leipzig ein und stach hier die Koryphäen des gelehrten und litterarischen Deutschlands seiner Zeit: Gellert (1767), Salomon Geßner (1771), Lessing (1772), Mendelssohn (1772), Haller (1773), Ramler (1774), Hagedorn (1774), Leibniz (1775), Winkelmann (1776), Wieland (1782), Bodmer (1784) u. s. w., meistens nach Anton Graff. Auch einige reizlose weibliche Bildnisse, und mehrere Galeriebilder hat Bause gestochen, wie z. B. „Die fleißige Hausfrau“ nach G. Don aus dem berühmten Winkelerschen Kabinett in Leipzig, dessen Gründer auch unter seinen Porträtstichen figurirt. Er war endlich ein sehr beliebter Bignettist. In Wielands Werken (Leipzig 1794), in zahlreichen anderen Büchern und Almanachen der Zeit findet sich manches von ihm nach Hier, Gravelot, Meil u. a. gestochene Blättchen.

Eine Spezialität in der Nachbildung von Handzeichnungen alter Meister war der Frankfurter Johann Gottlieb Prestel (1739—1808). Er hatte darin, unterstützt von seiner später von ihm getrennten und in London ansässigen Gattin, Maria Katharina Prestel (1747—1794), eine solche Virtuosität erreicht, daß die von ihm in Nachahmung der Tuschanier und Rötelzeichnung ausgeführten Blätter, darunter einige mit Gold gehöht, zu den gesuchtesten Gegenständen des Kunsthandels gehörten. Prestel übte die von ihm erfundene Technik zuerst in Nürnberg, später in Frankfurt aus und veröffentlichte auf diese Weise 1779 das Schmidtsche Handzeichnungen-Kabinett in Hamburg (30 Bl.), 1780 das berühmte Braunsche Kabinett in Nürnberg (18 Bl.), 1782 das sogenannte kleine Kabinett (36 Bl. von der halben Größe der beiden anderen). Das Verfahren wurde schließlich so vervollkommen, daß auch in mehreren Farben gedruckte Blätter nach Gemälden, z. B. nach Landschaften von Jakob Knisdael, mit demselben hergestellt werden konnten. Die schönsten und besten der nach der Prestelschen Methode angefertigten Reproduktionen sollen der Beihilfe seines trefflichen Schülers Anton Radl zu verdanken sein**).

Als Lehrer der Kupferstecherkunst an der Dresdener Kunstakademie wirkten damals, neben mehreren Italienern, der Schweizer Adrian Zingg (1734—1816) und der in Dresden gebürtige Christian Friedrich Stölzel (1751—1815). Dem ersten,

*) Zeitschrift f. bildende Kunst, X. 357.

**) Ph. Ar. Gwinner, a. a. O. S. 370 ff.

einem Schüler Wille's und Freunde Chodowietz's, werden wir unten bei den Radierern wieder begegnen. Er war besonders ausgezeichnet im Landschaftsache*). Stöckel hat verschiedene gute Porträts und historische Kompositionen gestochen, wie das Bildnis Joh. El. Schenau's und die Heil. Magdalena nach Guido Reni.

Den vollständigsten Überblick über den Stand der vervielfältigenden Künste in den deutschen Hauptstädten des vorigen Jahrhunderts bietet uns Wien. Hier hatte sich, nachdem die Residenz der Kaiser dauernd in die Wiener Hofburg verlegt und die Jahrhunderte lange Türkengefahr vorüber war, unter den Kaisern Leopold I. und Karl VI. ein glänzendes Kunstleben entfaltet, in welchem ein Fächer von Gelsch,



105. Landschaft. Radierung von A. Jüngg.

Rafael Donner, Daniel Gran den Ton angaben. Neben den großen kaiserlichen Sammlungen gründete Prinz Eugen seinen reichen Kunstbesitz. Adel und Bürgerstand weiteiferten in der Pflege des Schönen, in der Anlage kostbarer Bildergalerien und Kupferstichabinette. Für die erste in Wien erschienene Publikation der kaiserlichen Galerie (damals noch in der Stallburg) wurde die Schabkunst herbeigezogen. Jakob Mannl (geb. 1695) führte mehrere für das Werk bestimmte größere Blätter in dieser Technik aus, zu denen Christoph Landt die Zeichnungen lieferte; so z. B. die Gefangenenehmung Simons bei Delila nach van Dyk, Esther vor Ahasverus nach Paolo Veronese, den von einem Krieger angefallenen mit Laub bekränzten Jüngling nach Cariani (irrtümlich Giorgione genannt) u. a. Neben diesem 1728 begonnenen umfangreichen, aber niemals ganz fertig gewordenen „Theatrum artis pictoriae“ veranstalteten die kais. Hofmaler Fr. v. Stampart und A. v. Brenner unter dem Titel „Prodromus“ 1735 eine kompensierte Ausgabe des Galeriewerkes in kleinen, gruppenweise zusammengeordneten Radierungen, welche als bildlicher Führer durch die damalige kais. Sammlung noch immer ihren Wert besitz**). Im Jahre 1727 erfolgte die Bestellung Gustav Adolfs

*) Ader, Jüngg's Kupferstichwerk. Leipzig, Carl Zanching. 1805. Teil.

**) Neuer Abdruck im Jahrb. der Kunst. Samml. des A. d. Kaiserhauses, Bd. VII, S. VII.

Müllers (c. 1700—1767) zum Professor der Kupferstecherkunst an der unter Karl VI. reorganisierten Wiener Akademie*) und damit der Beginn einer bis auf den heutigen Tag fortgesetzten eifrigen Pflege dieser Kunst an der genannten kais. Anstalt. Müller hat einige tüchtige Porträts geliefert, wie das des Prinzen Eugen nach van Schuppen und das des letzteren nach dessen Selbstbildnis. Weniger genügt sein etwas zaghafter Stichel in den Blättern nach Rubens, wie nach dem Bilde mit den beiden Söhnen des Meisters und dem sein Pferd besteigenden Tecius in der Galerie Liechtenstein. Die übrigen Wiener Kupferstecher der Epoche, wie Johann und Karl v. d. Bruggen, Leopold Schmittner, Jakob Liedl, Joseph und Andreas Schmußer, von denen die beiden letztgenannten an den Stichen nach der Teciusfolge des Rubens in der Galerie Liechtenstein beteiligt waren, erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit.

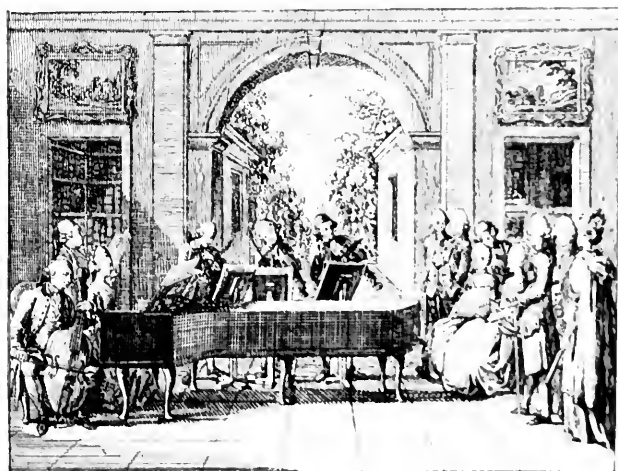
Ein höherer Aufschwung des Kupferstichs in Wien datiert erst von dem Tage, an dem der energische und hochbegabte Jakob Matthias Schmußer (1733—1811), der Sohn des Andreas, von seinem Studienaufenthalte bei Wille nach Österreich heimkehrte, und unter den Anspizien der Kaiserin Maria Theresia und ihres kunstsinnigen Ministers Rannitz seine Kupferstecher-Akademie gründete (1766). Aus dieser ursprünglich getrennt bestehenden, später (1772) mit der Akademie der bildenden Künste vereinigten Anstalt sind eine Reihe tüchtiger Stecher hervorgegangen, und auf der Bedeutung Schmußers als Lehrer sowie als Organisator des höheren Zeichenunterrichts in Österreich beruht ein großer Teil seines wohlervorbenen Ruhmes. Er beansprucht denselben aber auch mit vollem Recht als geistvoller reproduzierender Künstler, vor allem der Werke des Rubens und seines großen Landsmannes und Schülers Franz Snyder, und nicht in letzter Linie als Porträtstecher. Als Belege dafür mögen hier nur kurz das glänzende Blatt nach dem „Heil. Ambrosius und Kaiser Theodosius“ von Rubens in der kais. Galerie, die „Adler auf der Jagd von Wölfen und Schlangen“ nach dem Bilde von Snyder in der Galerie Liechtenstein zu Wien, das Brustbild des Fürsten Rannitz nach Tocqué und das Profilporträt desselben nach dem Bronzerelief von Joh. Hagenauer angeführt werden. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke dieses trefflichen, durch Kraft und Farbigkeit der Grabsticheltechnik hervorragenden Künstlers gehört leider bis heute noch zu den frommen Wünschen der Kupferstichsammler.

Gleichzeitig mit dem Linienstich erfuhr auch die Schabmanier in Wien ihre Förderung von höchster Stelle. Wie Schmußer aus Frankreich, so holte sich Johann Gottfried Haide (1710—1776) dafür den Impuls aus England. Er war von Augsburg, wo mehrere Mitglieder seiner Familie die gleiche Kunst übten, nach Wien auf die Akademie gekommen und erhielt von der Kaiserin ein Stipendium, welches er zu seiner weiteren Ausbildung in der Schabkunst jenseits des Kanals zu verwenden hatte. Mac Ardell, Frye, Houston wirkten dort, Carlom strebte empor: die englische Schabkunst hatte den Gipfel ihrer Feinmühligkeit und Zartheit erreicht. Nicht nur Haide, von dem u. a. ein großes, von 1760 datiertes Gruppenbild der österreichischen Kaiserfamilie nach Meytens und mehrere für John Boydell in London ausgeführte Blätter nach Gemälden englischer und niederländischer Meister herrißren, sondern auch seine

*) Z. des Verfassers Gleich. der k. k. Akademie d. bild. Künste in Wien, Z. 19 ff.

Nachfolger, Johann Jacob (1733—1797), Johann Zeit Kanperg (1731—1816), Johann Peter Pichler (1765—1806) u. a. bildeten sich nach Londoner Mustern. Jacob's Hauptblatt, der Atisaal der Wiener Akademie nach M. J. Canabal (1790), ist offenbar das Gegenstück zu Carloms Londoner Akademie nach Johann (s. Gesch. d. Wien. Akad. S. 82). Von Kanperg besitzen wir einige gute Blätter nach Anna Dorothea Herbusch, G. Don, Temiers, Kupeky, Guido Reni u. a., von Pichler mehrere gelungene Bildnisse, wie das des Kaisers Leopold II. nach Hidel. Durch Franz Brenk (1766—1830) und Vincenz Georg Krieger (1767—1851), beide Schüler Jacob's, wurde die Schabkunst dann in die Geisteswelt Jagers und zu deren modernen Epigonen hinübergeleitet und hat in Wien bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus noch ihre geschichtlichen Vertreter gefunden. E. C. Heiß, Christ. Weigel, Bernh. Vogel, Joh. Jos. Freidhoff u. a. kultivierten sie in Augsburg, Nürnberg und Berlin.

Neben der Schabkunst hat auch die englische Punktiermanier in Deutschland vorübergehend Boden gewonnen und besonders in Verbindung mit dem Farbendruck nach Vaillie's Vorgang ihre Zeit gehabt. Die Gebrüder Georg Sigmund und Johann Gottl. Jacius (beide 1750 in Regensburg geb.) brachten die Manier von England herüber und reproduzierten in dieser Art mehrere Bilder älterer und gleichzeitiger Meister, wie die „Bewirtung der Engel durch Abraham“ von Murillo, den großen Stier von Paulus Potter, Hector und Paris von Angelika Kauffmann u. a. Auch der geschickte Mannheimer Kupferstecher und Radierer Heinrich Zinzenich (1752—1812) lieferte neben geschabten und gestochenen Arbeiten einige gute Blätter in kolorierter Punktiermanier.



106. Mäunternde Gesellschaft. Radierung von F. Schodewich, in *Parthena's Almanach* 1811.

5. Daniel Chodowiewski und die übrigen Radierer seiner Zeit.

Zu dem bunten Bilde technischer Virtuosität und farbiger Versuche, welches der Überblick der deutschen Kupferstecherkunst des vorigen Jahrhunderts darbietet, haben wir bisher eines völlig vermist, was doch als der höchste Prüfstein des Wertes zu gelten hat: den volkstümlichen Zug. Nur bei Georg Friedrich Schmidt spricht etwas Deutsches, Eigenartiges mit, aber es kommt nicht auf gegenüber der Macht des Fremden, Angelernten. Erst mußte der Weg zur deutschen Volksseele wieder erschlossen sein, bevor das Bild und der Bilddruck einen eigenartigen Stil finden konnten.

Der Ruhm, diesen Befreiungskampf des nationalen Geistes eröffnet zu haben, gebührt der deutschen Litteratur und Wissenschaft. Aber neben dem Dichter der „Minna von Barnhelm,“ neben Gellerts Fabeln und Soldatenliedern erhebt sich sofort auch der Genius mit dem Griffel, der ebenso frei und natürlich, wie jene ihre Weisen ertönen lassen und das Herz des Volkes treffen, auch das ganze äußere Leben der Zeit bildlich erfäßt und den Blick wieder erschließt für Wahrheit und Natur. Dieser schlichte und doch so mächtige Mann, der Künstler der Aufklärungs-Äpoche, der Bahnbrecher der volkstümlichen deutschen Kunst der neuen Zeit, der Vorläufer Menzels und Ludwig Richters, war Daniel Chodowiewski. Mit ihm klingt das achtzehnte Jahrhundert, das so pomphaft und hoffärtig begann, idyllisch und bürgerlich aus. „Der wahre Chodowiewski“ nennt ihn Goethe, und schätzte ihn vor allem als den „Schlichteren einer gesunden Natur, die sich ruhig entwickelt, einer zweckmäßigen Bildung, eines treuen Ausdauerens, eines gefälligen Strebens nach Wert und Schönheit.“ Und Alfred Woltmann (Aus vier Jahrhunderten, S. 167) vergleicht den Gesamteindruck seiner Werke hübsch mit der Wirkung einer jener englischen Parkanlagen, die während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an Stelle des abgezirkelten französischen Gartenstils Mode wurden. Wenn wir auch manches Bauwerk, die künstlichen Felsen, die angeblich gotischen Burgen, die sentimentalen Urnen und Tranerweiden, auf die uns die geschlängelten Wege bisweilen hinführen, heute belächeln, so fühlen wir uns doch durch die erfrischende Natur des Ganzen erquickt und wandeln gern auf den schattigen Pfaden, zwischen den freien Tristen und hohen Baumgruppen.

Daniel Nikiforow Chodowiewski (1726—1801) war ein gottbegnadetes Talent.*) Ohne viel Schulung, unter schwierigen Lebensumständen, zum Kaufmannsgeschäft erzogen, wuchs er auf und lernte zeichnen, wie die Japaner, durch das einfache Abschreiben der ihn umgebenden kleinen Welt. Der Vater, ein Danziger Kornhändler, gab ihm die erste Unterweisung, dann lernte er bei einer Tante die Technik der Emailmalerei. Dazu kamen später die unvermeidlichen Vorbilder von Niederländern und Franzosen, Kupferstiche nach Mart. de Vos, Bloemaert, Vouger, Lancret, Watteau, und vornehmlich die kleinen lebensvollen Blätter von Jacques Callot, zu denen er uns die deutschen Gegenstücke geliefert hat. Erst in Berlin, wohin Chodo-

*) S. den nach Mitteilungen der Familie des Künstlers verfaßten biographischen Aufsatz von A. Weije in dem grundlegenden Buche von Wihl. Engelmann, Daniel Chodowiewski's sämtliche Kupferstiche. Leipzig 1857. Ferner die Nachträge und Berichtigungen dazu, Sep.-Abdr. aus Raumanns Archiv, Bd. V. 1859. Das Jacobynsche Verzeichniß von Chodowiewski's Werken, Berlin 1814, ist dadurch veraltet.



wiedi 1743 übersiedelte, trat er zu der Künstlerwelt in nähere Beziehungen. Ein Mitglied der Augsburger Künstlerfamilie Haid, wahrscheinlich Johann Lorenz, ein Schüler von G. Phil. Rugendas, der sich damals in Berlin aufhielt, förderte ihn praktisch und theoretisch in seinen Kunstausschauungen, und dem Einflusse dieses Mannes haben wir es vorzugsweise mit zu danken, daß Chodowicki seinen eigentlichen Beruf erkannte und 1754 den Kaufmannsstand aufgab. Er nahm an dem Abendmodell teil, das der Maler Chr. Bernh. Node in seinem Hause veranstaltet hatte, wurde auch mit Node's Lehrer Pesne noch in dessen letzten Lebensjahren bekannt und betätigte sich bald rüstig in verschiedenen Zweigen der Kunst. Den Anfang machte die damals beliebte Emailmalerei auf Dosen, wozu ihn die frühe Übung zunächst befähigte. Dann versuchte er sich im Porträt, in der historischen Komposition, bald auch im Radieren.

Die ersten Blätter in der Technik, die seinen Weltruhm begründen sollte, stammen aus dem Jahre 1754.*) Es sind allerhand Figuren aus dem Volk: ein armer, krummbeiniger Geselle, der sich durch Würfelspiel in den Berliner Wirtsbauern fortbrachte (E. 1), ein alter lesender Bauer (E. 2), Insaren und Mönche (E. 4), Gefangene aus dem russischen Kriege (E. 12), junge Damen, die den Künstler besinden und ihm von einer gewonnenen Schlacht erzählen (E. 10), das sind die ersten, aus dem Leben gegriffenen Gestalten, die seine Nadel auf der Kupferplatte festhielt. 1758 kommt dann das Blatt mit Friedrich II. zu Pferde, eines der charakteristischsten Bilder des großen Königs, die wir besitzen (E. 10). Nach der handschriftlichen Bemerkung des Künstlers, die sich erhalten hat, machte ihm das Blatt viele Mühe; es wurde geätzt, verätzt, abgeschliffen u. s. w., „auch wohl zehn verschiedene Probedrucke davon gemacht.“ Aber in kurzer Zeit hatte Chodowicki die hier noch sich verratende Unsicherheit überwunden und wir finden ihn bei einer Technik angelangt, welche die sich begründete Herrschaft über die Kunstmittel bekundet. Jede Strichlage, jede Schattierung, jedes Pünktchen der kalten Nadel wird von ihm mit der feinsten Empfindung abgewogen. Daher das richtige Anseinandergehen der Pläne, die Durchsichtigkeit der Kernen, die plastische Abrundung der Gestalten, der seelenvolle Ausdruck der Merve.

Einen durchschlagenden Erfolg erzielte der Künstler mit seinem 1767 begonnenen „Abschied des Calas von seiner Familie,“ dem sogenannten „Großen Calas“ (E. 18). Es war ein Gelegenheitsblatt edelsten Stils. Der Justizmord des Calas, eines protestantischen Kaufmanns in Toulouse, der von fanatischen Pfaffen in den ungerechten Verdacht gebracht worden war, seinen Sohn ermordet zu haben und 1762 durch den Henker fiel, beschäftigte damals die Welt. Voltaire nahm sich der unglücklichen Familie an und setzte die Annulierung des Urteils und die Schuldlosprechung des Hingerichteten durch. Zuerst behandelte Chodowicki den Stoff in einem (im Berliner Museum befindlichen) Ölgemälde; dann radierete er ihn zweimal. Und zwar nicht in leidenschaftlicher oder satirischer Auffassung, sondern als ergreifende Familienszene. Der Vater nimmt gerührten Abschied von den ihn umringenden Kindern, auf die obumarmte Gattin hinweisend, um welche die Wagn und ein Freund des Hauses beschäftigt sind. — Seit diesem Blatte, das in Stoff und Behandlung die innerlich erregte, weiche Stimmung

*) Über ein pseudonymes und ein nur von Jacoby nachgewiegenes Blatt s. Engelmann a. a. O. S. 1, A und B.

mung der Zeit wiederpiegelt, war Chodowicki der Mann des Tages, der unmittebar Liebling der Kunstveleger und Buchhändler. Blätter von größeren Dimensionen hat er übrigens verhältnismäßig nur wenige geliefert. Eines der schönsten darunter, das „Familienblatt des Künstlers“ (E. 75), das die beigegebene Tafel wiedergibt, zeigt uns den Meister im gemütlichen Kreise der Seinen, am Fenster sitzend, mit Zeichnen beschäftigt, umgeben von seiner Frau und den fünf Kindern. Ein anderes, doppelt so großes Blatt stellt „Die Zelte im Berliner Tiergarten“ dar (E. 83), belebt von Lustwandlern, Wagen und Reitern.*) Eines der seltensten ist die allegorische Komposition „Der Friede bringt den König wieder“ (E. 21), mit dem in römischer Imperatorentracht zu Pferde dargestellten Friedrich II.

Alle diese größeren Radierungen machen jedoch Chodowicki's stärkste Seite nicht aus. Diese zeigt sich erst in den kleinen und kleinsten Blättern. Auf dem Oktavblatt, in dem Almanachbild ist er erst der wahrhaft große Meister. Da bewährt er seine volle Herrschaft über Stoff und Raum. Dafür genügt seine Kraft der Charakteristik und des Ausdrucks in ausgiebigster Weise. Darin hat er es mit unvergleichlicher Fruchtbarkeit zu über 2000 Radierungen gebracht, ohne jemals lahm und handwerksmäßig zu erscheinen.

Die Sphäre, in der sich Chodowicki ganz heimisch fühlt, ist das deutsche Bürgertum und Familienleben. Das war ja die soziale Welt, welche die Zeit in den Vordergrund hob, welche von der Poesie verherrlicht, von der Kritik als Sitz des Einfachen und Natürlichen gepriesen wurde. Und neben der Wirklichkeit waren es vor allem die Poesie und die prosaische Litteratur der Aufklärungsepoche, welche Chodowicki's Griffel in Bildern verherrlichte. Engländer, Franzosen, Deutsche stehen dabei in gleicher Linie. Von den englischen Romandichtern hat er Smollet's „Peregrine Pickle“, Richardson's „Clarissa“ und Goldsmith's „Vicar of Wakefield“, von den führenden Franzosen n. a. Voltaire's „Candide“ und Rousseau's „Nene Héloïse“ mit reizvollen Illustrationen versehen. Unter den Deutschen waren ihm der treuherzige, weich gemüthvolle Gellert und der tapfere, verstandeshelle Lessing gleich sympathisch.

Seine köstlichsten Illustrationen lieferte Chodowicki zu den damals mit kleinen Kupfern ausgestatteten Kalendern und Almanachen. Die Masse der von ihm für diesen Zweck hergestellten Radierungen beläuft sich allein auf gegen tausend. Und hier handelt es sich nicht um eine nur äußerliche Welt, wie bei Merian und Hogarth. Es ist der Gang der geistigen Entwicklung seiner Zeit, welchen der Künstler in allen seinen Phasen mit durchmacht. Die ersten Kalendertupfer, welche Chodowicki radirte, sind die zwölf im Jahre 1769 entstandenen Blättchen zu Lessing's „Minna von Barnhelm“, von denen zwei Beispiele hier beige druckt sind (Abb. 107 und 108). Er machte sie zweimal, mit wenigen Veränderungen, mit deutschen und französischen Unterschriften (E. 51 und 52). Und zwar pflegte der Meister diese kleinen Bildchen, in Reihen zusammen geordnet, auf eine große Platte zu bringen, mit den Köpfenden aneinander stoßend. Am Rande der Bildchen sieht man auf der Platte mit deutschem Text (E. 52) zuerst die sogenannten „Einfälle“, ganz kleine, mit leichter Nadel in die Plattenränder ein-

*) E. die Reproduktion in den Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister, herausgegeben von der Reichsdruckerei, Berlin 1890, II, Deutsche Schule, Taf. 8.

geritzte Figürchen, wie sie der Phantasie des Künstlers während der Arbeit zuströmten, so z. B. zwei galoppierende polnische Reiter, eine Dame mit Muff, ihr gegenüber ein Herr, Gefechtszweigen, ruhende Bauern u. s. w. Diese Einfälle (C. 53), die auch auf anderen Platten sich finden, wurden mit den ersten Tritten derselben in wenigen Exemplaren abgezogen und später abgeschliffen; sie kommen auch in getrennten Tritten vor. Die letzten Kalendertupfer, welche Chodowiecki radirt hat, sind die gleichfalls von „Einfällen“ begleiteten zwölf Blätter zur Geschichte des ersten Kreuzzuges für



107. 108. Zur Minna von Barnhelm. Radierungen von Daniel Chodowiecki.

den „Historisch-genealogischen Kalender“ von 1801 (C. 945). Außer solchen geschichtlichen Darstellungen schmückten Illustrationen zu sämtlichen deutschen Dichtern und Schriftstellern der goldenen Zeit unserer Literatur die vielen Tugende der in den dazwischen liegenden einundvierzig Jahren erschienenen Bücher und Almanache. Bürger, Campe, Gleim, Goethe, Höltn, Klopstock, Koberne, Lavater, Viduenberg, Matthißen, Nikolai, Pestalozzi, Pfeffel, Schiller, Stollberg, Voss, Wieland bilden nur eine Auswahl aus der langen Reihe der stolzen Namen, neben die er unter seinen Bildchen den seinigen gesetzt hat. Die Tausende von Platten lassen keine erhebliche Abnahme der Kraft gegen das Ende spüren. Doch zeigt sich das Talent des Künstlers höchlich

und geistig bestimmt umgrenzt. Die Bilder zu den Dichtern der Sturm- und Drangperiode sind weniger gelungen als die zu den Werken der vorausgegangenen rationalistischen und gutmütig weichen Zeit. Vortrefflich traf er den Ton des bürgerlichen Rückwärts in den Blättern zu Zifflands „Jägern“ (E. 559). Sehr schwach sind die drei Bildchen zu Goethe's „Hermann und Dorothea“ (E. 877—878 a), während sich unter den Vignetten zu „Werthers Leiden“ eines der köstlichsten Blätter des Meisters findet, die Lotte im Ballsaal, die den herumstehenden Kindern Brot abschneidet (E. 151), das unübertroffene Vorbild für W. v. Kaulbach's große Komposition (Abb. 109). Ganz in seinem Element fühlte sich Chodowiedi bei den Anfängern zu Bazedow's Elementarwerk, diesem pädagogischen Grundbuch der Aufklärungsepoche und des Philanthropinismus, zu dessen verstandesmäßig



109. Werthers Lotte. Radierung von D. Chodowiedi.

klaren, realistischen Anschauungen die hellen, freundlichen Bildchen des Meisters vortrefflich passen (Abb. 106).

Aber Chodowiedi war nicht nur der Illustrator der Gedanken anderer, sondern bietet uns in einer großen Zahl seiner Kupfer auch eine Fülle von eigenen Anschauungen und Beobachtungen. Und erst hierdurch wird er zum völligen Wieder-
 erneuerer der alten selbstschöpf-
 erischen Kupferstecherkunst. Er

studierte die Menschen in allen ihren Beschäftigungen, Handlungen und Gewohnheiten, und stellte diese dann zu typisch geschlossenen Blätterfolgen voll des köstlichsten und liebenswürdigsten Humors zusammen. So z. B. in den beiden Folgen der „Natürlichen und affektierten Handlungen des Lebens“ (E. 256 und 319), in der Doppelfolge der „Heiratsanträge“ (E. 345 und 382) mit den ergötlichen Figuren des als Brantwerber auftretenden Schneiders und des verliebten Einfaltspinsels, ferner in den Folgen der Damenbeschäftigungen, der Bedientencharaktere, der Berliner Modefiguren u. s. w. — Als treuer Spiegel der Zeit und ihrer Wandlungen macht Chodowiedi selbstverständlich in diesen Bildern den Umschwung vom Reifrock zur griechischen Tracht ohne Taille, von der turmhohen Damenfrisur und vom Zopf und Haarbentel zur frei geringelten Haartracht mit durch. Seine Blätter zu Bossens „Luise“ in Beckers Almanach für 1798 (E. 838—845) lassen dies erkennen. Von den politischen Stürmen der Revolutionsjahre blieb das klare Wasser seiner Kunst fast unberührt. Nur in dem humoristischen Blättchen „Freiheit und Gleichheit“ (E. 723), mit dem Schornsteinfegerjungen ohne Hosen und mit der Jakobinermütze, der eine Dame molestiert, und in der „Flucht der Offenbacher nach Hanau“ (E. 834) spürt man einen Hauch davon.

Vergleicht man des Meisters Originalzeichnungen zu diesen Blättern, die sich in großer Zahl erhalten haben, mit den ausgeführten Kupfern, so treten hierdurch das

große Talent Chodowiedzi's, die Gesundheit seiner Naturanschauung, seine Treue und Wahrheitsliebe erst ins volle Licht. Sind die Radierungen auch im einzelnen feiner, wirkungsvoller, vollendeter ausgeführt, so muten uns die Tusch- und Rötelzeichnungen, die stot hingeworfenen Studien nach der Natur dagegen frischer und lebendiger an, und lassen mit unwiderprechlicher Klarheit erkennen, daß Chodowiedzi zu den edlen freien Künstlerseelen gehörte, welche die Welt mit ihren eigenen Augen anschauen und der deutschen Kunst wieder zur Wahrheit und Natürlichkeit den Weg geebnet haben.

Eine mächtige Förderung erfuhr diese Rückkehr zur Natur durch, den schon seit dem Anfange des Jahrhunderts wahrnehmbaren Aufschwung der Landschaftsmalerei. Allen deutschen Kunsthöfen kam er in gleicher Weise zu gute und fand seinen Ausdruck überall auch in den Fortschritten der landschaftlichen Radierung und der Aquarelle überhaupt.

In Berlin wirkte Karl Wilhelm Kolbe (1757—1835), ein Verwandter Chodowiedzi's, in diesem Sinne als geschmackvoller Radierer landschaftlicher Compositionen von idyllischem Charakter. Schon vor ihm hatten dort, durch H. Kr. Schmid; angeregt, die Historienmaler Joh. Gottl. Glume (1711—1778) und Christian Bernh. Rode (1725—1797) auch die Radierung gepflegt und Genreszenen, Porträts, Illustrationen zu Gellerts Fabeln u. a. von gefälliger, aber etwas eintöniger Art geliefert. — In Dresden haben wir den Schweizer Adr. Zingg, den Hagedorn an die dortige Akademie brachte, schon oben (S. 260) unter den in Wille's Schule gebildeten Stechern genannt. Er bethätigte sich auch als Radierer, theils nach Gemälden, wie z. B. der felsigen Landschaft mit badenden Hirten von Chr. W. Dietrich, theils nach eigenen landschaftlichen Aufnahmen, besonders Ansichten aus der Umgegend von Dresden, Meißen, Potsdam u. a. (Abb. 105). Einen höheren Reiz hat er seinen Platten nicht zu verleihen gewußt. Sie haben etwas Bierliches, Feines, aber dabei Handwerkemäßiges und



110. Die Musikantenfamilie. Radierung von Chr. W. Dietrich.

Philisterhaftes. Mehan, Kengel, Schenau und andere sächsishe Maler jener Zeit haben ebenfalls radiert, der erstere meistens italienische, der letztere französische Landschaften, Früchte seines Pariser Aufenthaltes.*) Szenen des dreißigjährigen Krieges radierte der Meißener Christian Friedrich Kühnel (c. 1720—1792). Aber der fruchtbarste Dresdener Künstler der Epoche war der auch als Maler sehr produktive, vielgewandte Christian Wilhelm Ernst Dietrich oder Dieterich (1712—1774), der Lehrer Kengels.***) Er kam aus seiner Vaterstadt Weimar früh nach Dresden zu dem Landschaftsmaler Joh. Alex. Thiele, fand schnell Anerkennung und lohnende Beschäftigung unter den Regierungen Augusts II. und III. und entwickelte als Günstling des allmächtigen Ministers Brühl in der Malerei wie in der Kunst eine bis ins Greisenalter fortgesetzte rührige Tätigkeit, eine Zeitlang als Akademiedirektor in Meissen, später wieder in Dresden. Außer Deutschland hat er Holland und Italien bereist und namentlich durch die großen niederländischen Meister, in erster Linie durch Rembrandt, Tsjade und van der Meer, dann aber auch durch Jordans u. a. sich inspirieren lassen. Er dringt jedoch selten zu der Erfassung ihres inneren Wesens durch, ist mehr ein Anempfänger als Geistverwandter. Unter seinen Radierungen sind die landschaftlichen Blätter die ansprechendsten. Hier hält er sich meistens an die Natur und weiß sowohl den deutschen Wald als auch die weiten, stimmungsvollen holländischen Tristen und die Schönheiten der Campagnalandschaft und des Albanergebirges verständnisvoll wiederzugeben. Seine früheste Beschäftigung mit der Kunst fällt in das Jahr 1725; holländische Motive sind es, die ihn zunächst beschäftigen; sehr viele Blätter stammen aus dem Anfange der dreißiger Jahre; das Datum 1743 trägt ein schönes Blatt aus Rom; vom Jahre 1769 sind seine letzten Blätter; auch sie zeigen römische Ansichten und sind mit vollendeter Meisterschaft in der leichten, freien Manier behandelt, welche dem Künstler in seinen besten Arbeiten eigen ist. Von den frühen Blättern seien die „Flache holländische Küstengegend“ (L. 118), die „Bauernfamilie auf dem Felde“ (L. 119), der „Maler und das Modell“ (L. 59), die „Kanalgegend mit der Windmühle“ (L. 123), die stimmungsvolle „Flucht der heiligen Familie“ (L. 12), von den späteren, künstlerisch wertvolleren die „Manteltreiberberge“ (L. 123), die „Musikantenfamilie“ (L. 77), die „Wandernden Musikanten“ (L. 80), diese beiden in unsern Abb. 110 und 111 reproduziert, ferner der „Marktschreier“ (L. 83) und die „Große Landschaft mit der Pyramide“ (L. 171) hervorgehoben. Die kleineren vignettenartigen Blätter veranschaulichen wir durch die in Rembrandts Art gehaltene „Landschaft mit dem Ziehbrunnen“ (L. 129) und die „Tierstudien“ (L. 174) in unsern Abbildungen 112 und 113. Aus den von dem Künstler hinterlassenen Platten stellte Zingg ein Werk von 57 Blättern zusammen, welches zu Dresden im Verlage der Witwe erschien. Einige der Platten sind von Zingg fertig gemacht. Der Gesamtüberblick der Werke

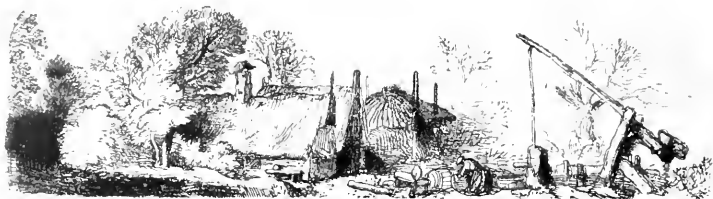
*) Auch figürliche Blätter hat Schenau radiert, und zwar, wie es scheint, in Paris zur Zeit großer Not. Das Titelblatt einer Folge von Kindergruppen trägt die Aufschrift: „Achetez mes petites eaux-fortes.“ Auf den hübschen landschaftlichen Radierungen nennt er sich „Heimlich“, wie man annimmt, aus Bescheidenheit. Vergl. Andreen, Deutsch. P.-Gr. V, 359 ff.

**) J. A. Lind, Monographie der von C. W. E. Dietrich radierten, geschnitten und in Holz geschnittenen materiellen Vorstellungen. Berlin 1846; C. v. Schorn, Chr. W. E. Dietrich (Aus den Papieren von Ludw. v. Schorn). Deutsches Kunstblatt, 1856, S. 29 ff.



111 Die wandernden Musikanten. Radierung von Schr. Nr. 16. 1808.

Dietrichs zeigt, daß ihm neben Schmidt unter den deutschen Radierern des vorigen Jahrhunderts der Ehrenplatz gebührt, wenn er auch an Originalität hinter seinem zurückstehen muß. — Unter den Werken Dietrichs befindet sich auch ein in goldfarb-



112. Die Landschaft mit dem Ziebrunnen. Radierung von Chr. W. G. Dietrich.

Manier ausgeführtes Blatt (L. 87: Die Frau mit den Kindern am Fenster) und ein hell dunkel-Holzschnitt (L. 78: Der blinde Bettler), welche jedoch zu seiner Charakteristik keine wesentlich neuen Züge liefern.

Mehrere sehr fruchtbare und tüchtige Radierer haben auch die süddeutschen Schulen hervorgebracht. Da ist vor allem der aus Ulm gebürtige Meister des Jagdsports Johann Elias Rüdinger (1698—1767) zu nennen,^{*)} der nach zuerst in seiner Vaterstadt genossenem Kunstunterricht sich in Augsburg bei Joh. Falt und Rugendas weiterbildete, und 1759 Direktor der dortigen Malerakademie wurde. Obwohl kein gelernter Jäger, hat er doch das gesamte Waidwerk, namentlich die jagdbaren wilden und zahmen vierfüßigen Tiere, Hirsche, Rehe, Gamsen, Hasen, Löwen, Tiger, Bären, Wölfe u. s. w., sowie alle Arten der Jagd und des Reissports, dann verschiedene Vogel speizes, auch Tierfabeln, Genreszenen, Porträts fürstlicher und vornehmer Persönlichkeiten in Kupferstich, Radierung und Schabkunst dargestellt. Er bewährt in seinen vielen Hunderten von Blättern vor allem die genaueste Kenntnis der Tiernatur und umgibt diese mit einer stets harmonisch zu dem Gegenstande gestimmten Landschaft, darin der modernen Tiermalerei den Weg zeigend. Ein frischer Hauch von Waldbes poesie strömt aus seinen Werken uns entgegen. Wir fühlen, daß es die Schöpfungen eines Mannes sind, der nach den Berichten seiner Zeitgenossen das größte Vergnügen darin fand, wenn er in den Wäldern und Feldern dem großen wie dem kleinen Wild und Federvieh nachschleichen konnte, um es anzuschauen und zu beobachten. Je nach dem Standpunkte des Betrachters wird der eine die waidmännische, der andere die naturwissenschaftliche, der dritte die poetische Kategorie der Darstellungen Rüdingers bevorzugen. Für den Kupferstichfreund bieten besonders die zwölf Blätter aus dem Paradiese (Th. 507—518), die acht Blätter der wilden Tiere mit den Fährten am

^{*)} G. A. W. Thienemann, Leben und Wirken des unvergleichlichen Tiermalers und Kupferstechers Joh. El. Rüdinger. Leipzig 1856. 8.



113. Tierstudien. Radierung von Chr. W. G. Dietrich.

unteren Rande (Th. 186—194), die Parforcejagd des Hirsches in sechzehn Blättern (Th. 49—64) und die aus einundvierzig Tafeln bestehende Folge der wilden Tiere mit Gedichten von H. Brodes, v. N. 1736 (Th. 195—235) die Maßstäbe für die Beurteilung der außerordentlichen Kraft des Meisters. Von den übrigen Augsburger Malern und Radierern sind noch der vorhin schon als Rüdigers Lehrer erwähnte Georg Philipp Rugendas (1666—1741) und sein Sohn Johann Christian (1708—1781) als Urheber von bewegten Kriegsszenen und Soldatenbildern hier zu nennen. Der Vater, dessen Bedeutung im Vergleiche mit Rüdiger bisweilen unterschätzt wird*), war auch tüchtig in der Schabmanier. Das Dresdener Cabinet besitzt von ihm ein bei Stillfried nicht erwähntes, aus acht Platten bestehendes, überlebensgroßes Bildnis Kaiser Karls VI. in ganzer Figur, welches in Schabkunst ausgeführt ist. Die Blätter des Sohnes (nach Kompositionen des Vaters) sind auf ockergelbem Grund in Braun gedruckt und mit Weiß gehöht. Nürnberg stellt zu dem Nontingente der Radierer des vorigen Jahrhunderts zwei namhaftere Meister, die Landschaftsmaler Peter Bemmeler (1655—1754) und Johann Christoph Tiepich (1710—1769). Sie fertigten einige Duzend mit leichter Nadel ausgeführte landschaftliche Blätter mit Bauernstaffage, Reitern und allerhand wanderndem Volk. In München, wo die landschaftliche Radierung durch den Württemberger Joachim Franz Reich (1666—1745) verhältnismäßig früh ihre tüchtige Vertretung fand, erfreute sich bis über die Grenze des Jahrhunderts hinaus der Holminiaturmaler Bartholomäus Ignaz Weiß (1730—1815) als Radierer einer großen Reputation, die wir heute nicht völlig begreifen können. Seine meistens mit kräftiger Nadel radierten oder in gemischter Manier ausgeführten Blätter stellen teils eigene Kompositionen des Künstlers, teils Gemälde berühmter älterer Meister, und zwar sowohl biblische und historische als auch genremäßige und porträtartige Motive, Studientöpfe u. dergl. dar. Die Bilder der alten Meister, z. B. die Madonnen von Rafael, die Bildnisse von Rembrandt u. a. erfahren durch Weiß eine sehr freie Übersetzung, nicht selten mit ganz willkürlichen Zusätzen oder Weglassungen. Am anstrengendsten sind noch die eigenen Erfindungen des Künstlers. Im ganzen macht das 136 Blätter umfassende Werk den Eindruck einer geschickten und nicht empfindungslosen Künstlerkraft, wenn ihm auch der Wert einer ausgebrochenen Individualität mangelt. — Diese findet sich dagegen in erfreulichster Weise bei dem aus Mannheim nach München eingewanderten Ferdinand Kobell (1710—1799), dem Senior dieser berühmten Künstler- und Dichterfamilie. Er ist, wie Franz Rugler** treffend bemerkt hat, „als derjenige zu bezeichnen, der die landschaftliche Radierung, was die äußeren Elemente der Darstellung anbetrifft, zuerst auf umfassende Weise zu einer eigentlich vollendeten Durchbildung gebracht hat.“ Er schritt in dieser Hinsicht auf der Bahn weiter, die ein Jahrhundert früher der holländische Radierer A. van Ervedingen

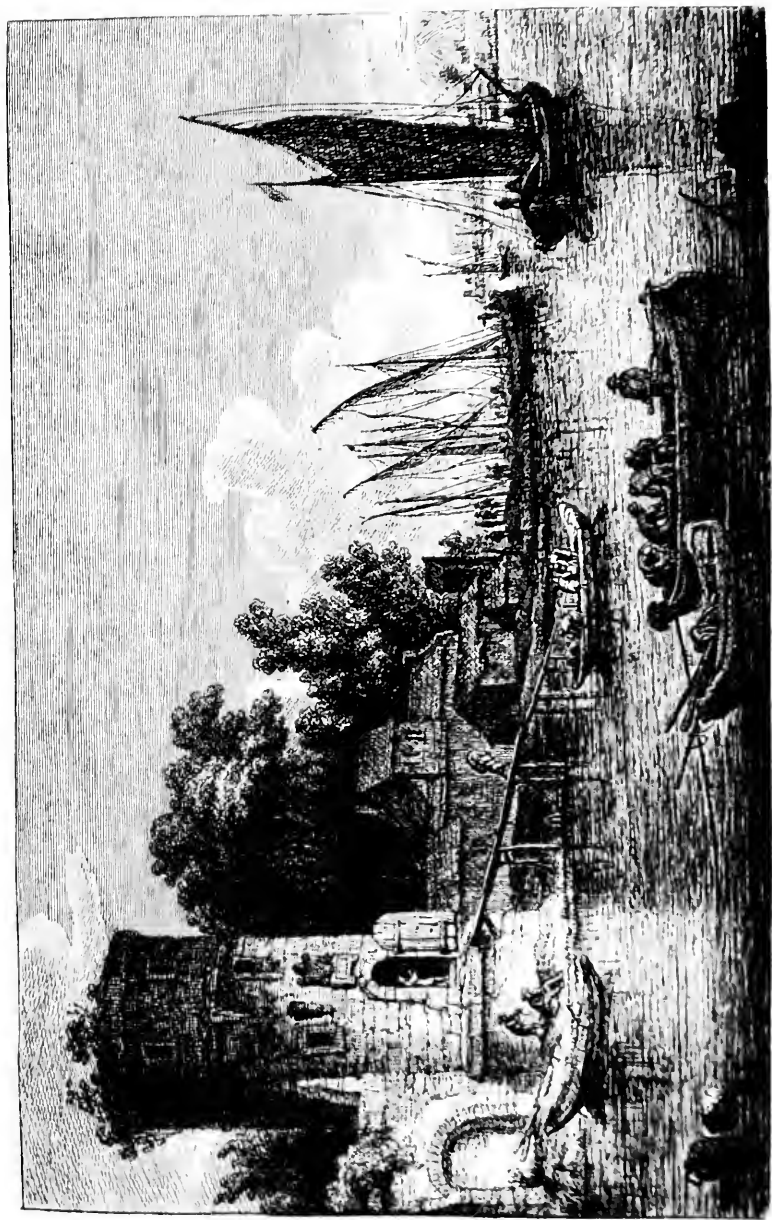
*) Einen Überblick über seine Werke gewährt das Buch des Grafen Heinrich Staudard Leben und Kunstleistungen des Malers und Kupferstechers v. P. N. Rugendas (Berlin 1870).

**) Über Ferdinand Kobell und seine Radierungen. Entzerrtes Vermerk zu der neuen Ausgabe von F. Kobells Radierungen in 178 Blättern. Stuttgart 1842. Wieder abgedruckt in den Mein. Schriften, Bd. III, S. 363 ff.). Ein Verzeichnis der sämtlichen Radierungen Kobells bietet der „Catalogue raisonné“ von Stephan Baron Ziegler (München 1822).

betreten hatte. „Doch nicht bloß in der gründlicheren Feststellung der Technik beruht die Bedeutung von Kobells Radierungen; sie sind zugleich die schönsten Zeugnisse für das neue sinnvolle Eingehen auf das stille Wirken der Natur in ihrer schlichten Reinheit, welches zu jener Zeit in Deutschland erwachte.“ In Heidelberg und dessen herrlicher Umgebung war der Sinn für die Schönheit und Größe der Landschaft dem jungen Studenten der Jurisprudenz aufgegangen. Aber erst viel später konnte derselbe den unwiderstehlichen Drang zur Kunst befriedigen. Eine Reise nach Paris (1768) gab den Ausschlag, machte ihn bekannt mit Wille und dem trefflichen Radierer Phil. Parizeau, und ließ den Gedanken in ihm reifen, nicht die Malerei, sondern die Kunst sich zum eigentlichen Berufe zu erwählen. Nach der Heimkehr siedelte sich Kobell zunächst in Mannheim und 1793 in München an, wo er als Galeriedirektor starb. Man zählt von ihm im ganzen 242 radierte Blätter, fast sämtlich Landschaften, deren Daten von 1769 bis 1796 reichen. In den frühesten derselben bemerkt man einen Anschluß an die alt-holländischen Meister, durch deren Studium der Künstler in die Geheimnisse seines Faches einzudringen strebte; dann wendet er sich für eine kurze Zeit der idealen Richtung zu, wie sie vor allen durch die beiden Poussin vertreten wird, ohne jedoch deren Studiengebiet, Italien, selbst zu betreten; erst nach Überwindung dieser Vorurteile kommt Kobell zu sich selbst, zu jener Darstellung der einfachsten landschaftlichen Situation schlicht deutschen Charakters, welche sein Wesen charakterisiert. Es ist die Natur in ihrer Einfachheit und Stille, wie sie Goethe in seinem Werther schildert, nach Eindrücken, die er in der Gegend um Weßlar herum in dem lieblichen Thale des Lahnlusses empfangen hatte. Dabei giebt sich Kobell jedoch niemals als einseitiger Naturalist oder bloßer Bedutenmalers; seine Radierungen haben selten das Gepräge von reinen Naturstudien, wie z. B. das große Blatt mit der Inschrift: „Im Nedaraner Wald. 1779“. Es ist immer ein vollendetes, in sich beschlossenes künstlerisches Ganzes, was der Künstler anstrebt. Wie einfach das landschaftliche Motiv oder das Stück menschlichen Verkehrs auch immer sein mögen, die er schildert, stets ist die Situation vollkommen klar ausgesprochen, die Stimmung einheitlich, die Linienführung, die Licht- und Schattenverteilung mit gereifter Kunst harmonisch durchgebildet. Unser gedrucktes Beispiel (Abb. 114) mag dies erläutern und zugleich die Stellung kennzeichnen, welche Ferdinand Kobell am Beginn der neuen Zeit einnimmt. Er ist für die deutsche Landschaft der Vertreter desselben Prinzips naiver Naturschauung, als dessen begabtester Repräsentant in der Figurenmalerei Chodowiede da steht. — Ein Bruder des Meisters, Franz Kobell (1749—1822) und sein Sohn Wilhelm v. Kobell (1766—1855) waren auf nahe verwandten Gebieten thätig. Von dem letzteren ist besonders das große Blatt mit dem Pferderennen beim Oktoberfest d. J. 1810 wegen seiner zarten, lebensvollen Ausführung beachtenswert. Er war auch sehr geschickt in der Herstellung von Aquatintablättern, vornehmlich nach alt-niederländischen Landschaften und Tierstücken.* Der gleichen Richtung folgten Johann Georg v. Dillis (1759—1841) und seine beiden Brüder Cantius und Ignaz.

Eine stets eifrige Pflege fand die Radierung, in erster Linie die landschaftliche,

* Über diesen und alle diejenigen nachfolgenden Meister, deren Thätigkeit vorzugsweise oder ganz dem laufenden Jahrhundert angehört, s. Andr. Andree, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig. 1866—70. 4 Bde. 8.



Ansicht von J. J. Wesseler in dem St. der Stadt Tschu in der Entfernung

bei den allem Weichen, Stimmungsvollen, Malerischen zugeneigten Österreichern. Martin Johann Schmidt, nach seinem Geburtsorte Grafenwörth bei Krems in Niederösterreich der Kremsler Schmidt genannt (1718—1801), brachte einige seiner stürmisch bewegten Kompositionen christlichen und mythologischen Inhalts auf die Kupferplatte und bewährt auch als Radierer seine derbe, schnellfertige Meisterschaft. — Als Begründer der landschaftlichen Radierung in Wien steht Franz Edmund Weirötter (1730—1771) da. Er war ein geborener Junsbruder, kam zunächst nach Wien, darauf nach Paris und in Beziehungen zu Wille, bildete sich dann in Italien weiter aus und wurde 1767 durch Schmußer als Lehrer des Landschaftszeichnens und Radierens



111. Landschaft. Radierung von Ferd. Neßel.

an die Wiener Akademie berufen.^{*)} Er brachte dorthin bereits mehrere Folgen seiner mit leichter, geistreicher Nadel im Stile Watteau's radierten Landschaften mit, Ruinenbilder, Marinen, Flußlandschaften aus der Normandie, aus Holland, aus der Umgegend von Paris und aus Italien, die er dann in Wien noch durch zahlreiche Aufnahmen niederösterreichischer Wald- und Gebirgsbilder vervollständigte. Wille rühmt in seinen Memoiren Weirötters zarte, anmutige Behandlungsweise, und auch Winkelmann, dem er ihn empfahl, schätzte ihn hoch. Außer Weirötters Radierungen, von denen wir auf beiliegender Tafel ein Beispiel geben, zeugen eine Menge trefflich behandelter Naturstudien, besonders Rötelzeichnungen, von der Fruchtbarkeit seines Talents, welcher ein jäher Tod leider allzufrüh ihr Ziel setzte. Die Brüder Johann Christian und Friedrich August Brand (1723—1795 und 1735—1806),

^{*)} S. des Verfassers Geschichte der k. k. Akademie der bild. Künste in Wien. 2. 11. 6 und Roger Portatis u. S. Verratti, a. a. O. II, 653 ff.



115. Vignette. Radierung von
Salomon Gessner.

auch Laurenz Rauscha und Martin v. Molitor (beide † 1812) folgten seinen Bahnen. Den Erstgenannten finden wir im Verein mit anderen österreichischen Künstlerkräften, außer auf landschaftlichem Gebiete, auch im Genrefache thätig, als Radierer von derb gezeichneten Volksfiguren, welche den Handel und Wandel des täglichen Lebens unter dem Titel „Der Kaufruf in Wien“ uns vor Augen führen. Von den Letztgenannten rühren einige hübsche landschaftliche Blätter mit leichtem Anhauch von Aquarell her. — Josef Noos (1732—1805) erhielt mit seinen flott und breit behandelten großen Tierstücken die Überlieferungen seiner Vorfahren. — Zus klassiſche Fahrwasser lenkten dann der aus Hannover nach Wien gekommene Albert Christoph Dies (1755—1822) und Heinrich Friedrich Füger (1751—1818) die Radierung hinüber. Von dem ersteren rühren einige landschaftliche Blätter italienischen Charakters mit romantischer und antiker Staffage her, welche dem Stile Joseph Anton Kochs und Reinbarts verwandt sind. Der letztere versuchte sich auch in der Schabkunst.

An den akademischen Klassizismus Fügers grenzt die Idyllensphäre Salomon Gessners (1730—1788). Beide führen uns aus dem Gebiete des Natürlichen und Einfach-Wahren, das in der Zeitströmung lebte, zur Konvention zurück. Wie Gessners poetische Idyllen, so sind übrigens auch seine gleichgestimmten Radierungen keineswegs ohne künstlerischen Reiz. Ein feiner, anmutiger Geist lebt darin.*) Aber die Welt, wie sie uns in diesen Bildern primitiver Zustände geschildert wird, mit ihren lagernden Hirten, tanzenden Satyrn und Nymphen, ist ein erträumtes Elysium ohne Realität und auch ohne poetische Glaubhaftigkeit: nur ein tändelndes Spiel mit lieblichen Formen und schwärmerisch weichen Seelenstimmungen. Gessner, der seines Zeichens Buchhändler und als Künstler Autodidakt war, begann 1753 mit dem Radieren von Vignetten und größeren Illustrationen für Bücher und Reisejahrsblätter. Dann gab er die verschiedenen Auflagen seiner Gedichte mit eigenen Pierbildchen heraus, 1762 die Ausgabe in vier Bänden, 1765 eine gleichfalls vierbändige mit lauter neuen Illustrationen, 1770—72 die niedliche fünfbandige Oktavausgabe mit vielen zart behandelten Vignetten, 1777—78 die große Quartausgabe. Die unserem Buche eingestreuten Nachbildungen (Abb. 115 und 117) mögen den Stil dieser hübschen kleinen Beigaben veranschaulichen. Dazu kommen dann des Meisters landschaftliche Radierungen in mehreren Folgen: eine von 1764, dem Watelet gewidmet, eine zweite von 1771 mit mythologischen Figuren, beide zu je zehn Blättern, endlich 1768 eine dritte aus zwölf Blättern bestehende, vorzugsweise mit Gewässern und einem Brunnensassin auf dem ersten Blatte. Darunter sind neben den Motiven arkadischer Gattung auch manche Darstellungen von einfach nordischer Wiesen- und Waldesnatur. Wir geben auch von

*) Zur Charakteristik des Poeten und Künstlers s. neuerdings das gehaltvolle kleine Buch von Heinrich Boecklin, Salomon Gessner. Mit ungedruckten Briefen. Mit Reproduktionen von Radierungen v. Gessners. Frauenfeld, Huber. 1889. 8.



116. Landschaft. Maria Theresia.

den Landschaften in Abb. 116 ein Beispiel. Weßner war nicht in Italien und hat offenbar niemals gediegene Hermitiden gemacht. Das giebt seinem Stil, besonders im Figürlichen, etwas Schwachliches und Dilettantisches. Am besten sind die kleine Vignetten mit spielenden Enten, Enten u. dergl.

Als halbe Italiener erscheinen uns dagegen die beiden Bräuer: J. J. J. J. J.

lipp und Georg Abraham Haderer (1737—1807), der treffliche Wilhelm Friedrich Gmelin (1745—1820) und der unter dem Namen Tenzelsmüller bekannte Dichter und Maler Friedrich Müller (1749—1825), mit dem das „Ideal der ungeberdigen Kraftgenialität“ der Sturm- und Drangperiode seine Vertretung unter den deutschen Radierern findet. Müller bleibt übrigens als solcher in ziemlich niedriger, genremäßiger Sphäre, während von den erstgenannten dreien besonders Gmelin zu reinen Höhen sich aufschwang und mit der Nadel wie mit dem Stichel eine Reihe von Blättern im edelsten getragenen Stile des Poussin lieferte.

Am Ende der Künstlerreihe des achtzehnten Jahrhunderts erscheint, wie eine Verkörperung von dessen anmutigem, aber weichem Ideal, die hoch gefeierte Gestalt der Angelika Kauffmann (1741—1807), eine Mischung von englischem Fair und deutscher Frauenart, das vestalische Gegenbild zu der bacchantischen schönen Lady Hamilton. Ihren sinnigen, dufstig gemalten Bildern hat sie in ihren sechsunddreißig Radierungen ebenbürtige Werte der vervielfältigenden Kunst an die Seite gestellt, die ihr Talent im besten Lichte zeigen.*) Sie sind mit geschickter Hand äusserst sanfter ausgeführt, häufig in Aquatinta getönt, bisweilen auch (von ihrem Schwager Jos. Zuechi) mit dem Grabstichel überarbeitet. Es befinden sich darunter zwei Bildnisse Winkelmanns, mehrere Nachbildungen von Werken italienischer Meister und vor allem eine Anzahl jener hübsch bewegten, nachdenklich oder schwärmerisch blickenden Frauen- und Mädchen-gestalten, wie sie uns auch auf den Gemälden der Künstlerin so häufig begegnen, mit Bezeichnungen, wie „L'Allegro“, „La penserosa“, „Simplicity“ u. s. w. Bisweilen berührt uns in diesen anmutigen Bildchen ein mit frischem Blick angeschauter Stück Natur; aber im ganzen sind sie doch von jener damals herrschenden Konvention nicht frei, die alles ins Gefällige und Salonfähige herabstimmt und selbst aus den Götinnen und Heroinnen des Altertums empfindsame englische Ladies macht.

*) H. Andresen, Der deutsche Feintre-Graveur, V, 373 ff.



117. Bisnette. Radierung von Salomon Gessner.



118. Hinterfront. Mutterung von Guss. Neuentwurf.

Vierter Abschnitt.

Das neunzehnte Jahrhundert.

1. Allgemeines. Die Erfindung der Lithographie.

Als die Stürme des Revolutionszeitalters und der Napoleonischen Kriege den Weltteil durchtobten, war es vorüber mit diesem weichen, empfindlichen Ideal. Männliche Geister, starke Naturen banten an der neuen Ordnung der Dinge, retteten herüber, was von dem Alten noch zu brauchen war, gaben den Forderungen der Zeit Maß und Gestalt. Auf das philosophische folgte das historische Jahrhundert, auf die theoretische Spekulation die Ära des Positivismus, der Naturwissenschaft, die Blüte der Technik, des Maschinenwesens.

Die vervielfältigenden Künste, welche schon durch ihre technische und mechanische Seite mit diesen Vorgängen in nächster Beziehung stehen und überdies in ihrem inneren Gehalt stets ein großes Stück des herrschenden Zeitgeistes repräsentieren, machten im Gefolge der führenden bildenden Kunst den ganzen Wandel der Dinge mit durch. Auch sie erscheinen in dem neuen Jahrhundert verjüngt und bereichert auf dem Schauplatz; ihre Geschichte während dieses Zeitraumes ist so bewegt und wechselvoll, wie nie zuvor.

Nach der Anlage des Werkes, von welchem dieses Buch einen organischen Bestandteil ausmacht, kann hier von einer eingehenden Darstellung dieser modernsten Geschichte der vervielfältigenden Künste nicht die Rede sein. Wir wollen nur die wechselnden Richtungen andeuten, welche der Gang der Entwicklung eingeschlagen hat, und die Ziele zu erkennen suchen, welchen sie entgegenstrebt.

Unleugbar fest steht die Tatsache, daß für die deutsche vervielfältigende Kunst, wie für die gesamte Kultur der Nation, nach jahrhundertelanger Entfremdung endlich eine Rückkehr zur volkstümlichen Empfindungs- und Anschauungsweise eingetreten ist. Schwind und Kretschmer, Ludwig Richter und Menzel stehen als die Begründer dieses nationalen Stiles da. Ihr Inneres ist so echt und rein deutsch, wie die Poesie unserer großen Dichter, der Schöpfer unserer nationalen Literatur.

Dem geistigen Erneuerungsprozeß ging der technische zur Seite. Er bekundete seine Kraft in Erfindungen und Entdeckungen; er fügt neue Vielfältigkeitsarten ein, greift belebend auf die alten zurück, eröffnet für sie bisher unbetretene Pfade, führt endlich nach dem Aufkommen der Photographie zu lange noch nicht erschöpften Wundern, den Leistungen der Photomechanik.

Hier soll zunächst ein kurzes Wort von der Lithographie gesagt werden, obwohl sie, streng genommen, nicht in den Rahmen dieser Darstellung gehört. Die Lithographie ist, wie der Kupferstich und der Holzschnitt, eine deutsche Erfindung. Aloys Senefelder (1771—1834), ein geborener Prager, machte in den letzten neunziger Jahren in München die ersten Versuche mit seiner Technik: von 1796 stammt die älteste Probe, 1797 wurde die Steindruckpresse konstruiert, 1798 entstand die erste gravierte Arbeit auf Stein, 1799 der früheste Versuch einer auf Stein ausgeführten Kreibezeichnung. Der Erfinder war zugleich der unermüdlichste Bereicherer seiner Technik: er vervollkommnete den Umdruck von Zeichnungen und Stichen, fügte zu der einfachen Steinzeichnung die Aquatintamanier und die sogenannte gespritzte Manier hinzu, schuf den lithographischen Tondruck und schritt sogar schon zur Herstellung von farbigen Lithographien vor. Bei Senefelders Tode war das neue Verfahren nicht nur in allen Hauptkunststädten Europas eingebürgert, sondern es hatte technisch auch bereits alle wesentlichen Eigenschaften erprobt, welche ihm innewohnen.

Aber auch in diesem Falle hing das Schicksal der Erfindung vor allem von dem Eingreifen der Künstler ab. Erst nachdem diese sich der neuen Technik bemächtigt hatten und vollends, nachdem sie schöpferisch für dieselbe thätig geworden waren, konnte die wirkliche Blüte der Lithographie beginnen; seit die Teilnahme der Künstlerwelt an ihr vorüber ist, welkt sie dahin.

Männer von erstem Sinn und großem Talent bemächtigten sich der Technik Senefelders zunächst zur Reproduktion von Gemälden alter und neuerer Meister. München ging voran. Jos. Nepomuk Strixner (1782—1855) kopierte Dürer, Cranach, die alten Flandrer, Ferdinand Piloty d. Ä. (1785—1844) schritt zu den großen Roloristen des siebzehnten Jahrhunderts, zu Rubens und seinesgleichen vor, Franz Hanfstäengl d. Ä. (1804—1877) schuf in seiner weltbekannten Publikation der Dresdener Galerie das unübertroffene Meisterwerk lithographischer Übertragungskunst, in welchem der Technik des Steindrucks, bei stilgetreuer Charakteristik der verschiedenen Schulen und Meister, der höchste nur denkbare Grad malerischer Wirkung abgewonnen ist. Namentlich war es die hier erreichte Tiefe, Fülle und Wärme des Tons, durch welche sich die der Zeitrichtung entgegenkommende Technik die Sympathien des Publikums und der Künstler eroberte. — Franz Weisshaupt in München machte 1823 zur Herstellung von farbigen Tafeln für das brasilianische Reisewerk von Spitz und Martius die ersten Versuche mit dem Druck verschiedener Steine. Durch Wilh. v. Hahn's ornamentale Sammelwerke nach klassischen Mustern, bei deren Ausführung in erster Linie der treffliche C. Hildebrandt beschäftigt war, wurde die Chromolithographie dann in Berlin eingebürgert, und behauptet dort bis heute ruhmvoll ihren Platz. — Auch im lithographischen Schwarzdruck hat Berlin in der Person Gnst. Heinr. Gottl. Federers (geb. 1820) eine Künstlerkraft aufzuweisen, welche namentlich bei der Wiedergabe von Gemälden moderner Meister (Wallat, Ruons, Ed. Meyer-

heim, Winterhalter, Henry Ritter, Martersteig u. a.) der Lithographie den weichen Schmelz und Zauber des Tones abgewonnen hat, dessen sie überhaupt fähig ist.

Aber ihre volle Bedeutung erlangte die Technik doch erst durch das Hinzutreten wahrhaft schöpferischer Meister. Und hier ist Adolf Menzel (geb. 1815) in erster Linie zu nennen. Er wirkte bahnbrechend für die Lithographie wie für den Holzschnitt. Die Grundrichtung seiner Natur auf das malerische Erfassen und Wiedergeben der Natur fand in dem füsamen Material und seiner mannigfachen Verwendbarkeit ein freies Arbeitsfeld. Durch den Vater, der die Lithographie geschäftsmäßig betrieb, schon als Knabe in das technische Verfahren eingeweiht, entwickelte und bereicherte Menzel dasselbe bald auf die mannigfaltigste Art. Außer den drei der ersten Jugendzeit (1833—1836) angehörigen Cyklen: „Luthers Leben“, „Münsters Erdenwallen“ (in Anlehnung an das Goethe'sche Gedicht) und den „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte“, welche teils Federzeichnungen auf Stein in scharfer, geistvoller Vortragsweise, teils voll ausgeführte malerische Lithographien sind, veröffentlichte Menzel 1851 noch ein Heft „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabellen“, welche in Technik und Erfindung zu dem Originellsten und phantastisch Reizvollsten gehören, was er geschaffen hat. Unter seinen zahlreichen lithographischen Einzelblättern sei nur der große, wirkungsvoll behandelte Tondruck „Christus als Knabe im Tempel“ (gemalt und in Stein geschabt 1852) hier hervorgehoben. Dazu kommen seit frühester Jugend unzählbare Bignetten, Gelegenheitsbilder, Titelblätter und Randzeichnungen aller Art, als die Zeugnisse eines rastlos thätigen, den Strömungen des Lebens mit nimmer müdem Auge folgenden Talentcs.

Auch Wien wandte sich früh und mit regem Eifer dem Verfahren Zeneleiders zu. Es giebt kaum einen hervorragenden Wiener Maler und Zeichner aus der aufstrebenden Generation der zwanziger bis vierziger Jahre, der sich nicht mit Feder oder Kreide auf dem lithographischen Stein versucht hätte. Danhausser, Rendi, Jatl. und Rud. Alt und viele andere leisteten darin Vorzügliches. Aber als der Wiener Lithograph par excellence aus jener Zeit steht der berühmte Porträtist Josef Kriehuber (1801—1876) da. Seine nach Tausenden zählenden Bildnisse und Bildnisgruppen sind ein treues Spiegelbild des Metternichschen Österreichs und der Wiener Gesellschaft in allen ihren Ständesabstufungen und Berufsarten, vornehmlich des Hofes, des Adels, der Kreise des Musiklebens und der Theaterwelt. Auch einzelne klassische Blätter nach alten Meistern (Rafaels Madonna im Grünen, Morettos Heil Rufina u. a.) hat Kriehuber geschaffen. Manche gute Bildnisse von weicher empfindungsvoller Behandlung lieferte auch der treffliche Fr. Vieder (1780—1859). Einen der Höhe Menzels gleichkommenden Meister fand die Wiener Lithographie endlich in August Carl v. Peltentofen (1821—1889), dem genialen Schilderer der österreichischen Kriegsgeichte und Soldatenwelt, besonders aus der Periode der Napoleonischen Kriege und der Feldzüge von 1848—49. Der schneidigen, oft edigen Charakterist Menzels mit Peltentofen mit vollendeter Eleganz und sich einschmeichelnder Zartheit gegenüber und erreicht in seinen Schilderungen von Hingebung und Anbiederung, von Heldenmut und Treue bis in den Tod bisweilen eine innige Wirkung von ergreifender Gewalt. Neben dem „Reiterdod“, dem „Braven Tambour“, dem „Mitleidigen Soldaten“, welche als Beispiele dieser melodramatischen Richtung aufgezählt sein mögen, stehen Reminiscen-

von stürmischer Bewegung, wie „Die überfallene Feldpost“, Der Transport der Verwundeten“, „Der Sturm auf Tsen“ u. a., Blätter von ebenso staunenswerter Technik wie lebensvoller und feiner Naturanschauung.

Seit Dezennien ist die Lithographie im Niedergang begriffen und fristet nur noch in gewerbmäßiger Dienstbarkeit ein kümmerliches Dasein. Die Photographie hat sie vom Porträt und von den Galerienwerken abgedrängt; an die Stelle des Maler-Lithographen trat wieder der Maler-Radierer. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß auf den Herbst und Winterfroßt auch für die Lithographie ein neuer Frühling folgen kann. Sie hat sich vielleicht im ersten Jugendsturm zu viel zugemutet, ist über die Grenzen ihres Könnens zu bereitwillig hinausgegangen und dadurch in Schwäche geraten. Möglicherweise also, daß ihre Kraft wieder erflart, wenn sie zum klaren Bewußtsein des ihr vorzeichneten Wirkungskreises gelangt und sich mit Maß und Ziel ihrer künstlerischen Aufgabe bemächtigt.

2. Das Wiederaufleben des Holzschnittes.

Einen ermutigenden und lehrreichen Beweis für die Möglichkeit einer solchen Auferstehung bietet die Geschichte des modernen Holzschnittes. Dieser wurde fast zwei Jahrhunderte lang tot gelagt und erhob sich vor unseren Augen zu nie geahnter Blüte. Der Anstoß dazu ging von England aus. Aber Deutschland hat sich der alteinheimischen Kunst bald erinnert und steht unter den Ländern, welche sie pflegen, schon seit mehr als einem halben Jahrhundert wieder mit in erster Reihe.

Die Technik Thomas Bewicks (1753—1825), des Bahnbrechers der modernen englischen Xylographie, war eine von der alten grundverschiedene. An die Stelle des Langholzes und des Schneidemeßers (S. 53 ff.) trat die quer vom Stamm herabgesägte Buchsbaumplatte, deren feste homogene Fläche von ihm mit dem Stichel bearbeitet wurde. Man hat daher die moderne Technik mit vollem Recht Holzslich genannt. Aber während der Stichel seine Linien und Punkte ganz ebenso in das Holz wie in das Kupfer gräbt, erscheint die von dem Holzslicher eingetiefte Linie im Abdruck nicht schwarz, sondern weiß, wie bei den alten Schrotblättern (S. 54), weil die Druckschwärze für den xylographischen wie für den Typendruck nicht in die Vertiefungen (wie beim Kupferstich), sondern auf die glatte, stehen gebliebene Oberfläche aufgetragen wird. Die weiße Linie bildet also das technische Element des modernen Holzslices und dieser sah sich dadurch unwillkürlich auf zarte Wertabstufung und Hellbuntwirkung hingewiesen, wobei das aus dem dunkeln Grunde herausgearbeitete Licht die führende Rolle spielt. An die Stelle des zeichnerischen Facsimileschnittes trat der malerische Tonstich.*)

Gleichzeitig mit Bewick und noch bevor sich die neue Technik auf dem Kontinent verbreitete, hatten die beiden Unger in Berlin, Vater und Sohn, an der Hebung des

*) S. die weitere Ausführung dieser technischen Unterschiede und ihrer Folgen in dem lehrreichen Aufsatze von E. M. Koehler über Hr. Quengling und den modernen Holzslich, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. II, 81 ff.

herabgekommenen Holzschnitts gearbeitet. Der jüngere von ihnen, Joh. Friedr. Gottlieb Unger († 1804) war als Professor der Holzschneidkunst an der dortigen Akademie sowohl praktisch als auch litterarisch für die Förderung der Sache thätig^{*)}. Wie Bewick, so sah auch er sich auf den Wettbewerb mit den Almanachbildern der Kupferstecher angewiesen und suchte dieser Kupferstichmanier mit den Mitteln der alten Technik nahezu kommen. Ihm folgten Friedrich Wilh. Gubitz (1786—1870) in Berlin und Blasius Höfel (1792—1863) in Wien, besonders der erstere mit namhaften Erfolgen durch seine bei Jung und Alt beliebten Volkskalender (Abb. 119). Die Fühlung mit den breiten Schichten des Volks war damit wieder gewonnen. Es bedurfte nur des Zusammenwirkens bedeutender Künstler mit ihnen ebenbürtigen Xylographen, um eine neue Blüte der Technik herbeizuführen.



119. Der Mailänder Dom. Holzschnitt von Fr. W. Gubitz.

Auch hier steht wieder der Name Adolf Menzels obenan. Im Bunde mit ihm haben Friedr. Ludw. Unzelmann (1797—1851) in Berlin und sein vorzüglicher Schüler Eduard Krejschmar (1806—1858) in Leipzig, ferner die Gebrüder Otto und Albert Vogel in Berlin eine Reihe von Holzschnittwerken hervor gebracht, welche in ihrer Art bis heute noch unübertroffen dastehen. Es sind, abgesehen

^{*)} Er verfaßte u. a. zu Ehren seines Vaters Johann Georg das „Denkmal eines Berliner Künstlers und braven Mannes“. Berlin 1798. Näheres bei Fädel im Allgem. Künstlerlexikon, S. 4011.

von den ins Jahr 1838 zurückreichenden Illustrationen zu Chamisso's „Peter Schlemihl“, zunächst die 1839—1842 entstandenen 400 Illustrationen zu Franz Ruglers „Geschichte



120. Friedrich des Großen Tod, von A. Menzel. Holzschnitt von Ungelmann.

Friedrichs des Großen,“ durch welche Menzel, auf Chodowiecki fußend, die Persönlichkeit des preussischen Heldenkönigs und seiner Zeit dem modernen Volksbewußtsein einverleihte, dann die aus den Jahren 1813—1849 stammenden kostbaren Holzschnitte in der Prachtausgabe der „Oeuvres de Frédéric le Grand“, welche Friedrich Wilhelm IV. veran-

staltete (neu publiziert 1882 und 1886). Menzel verließte das vorgeschriebene kleine Format von 12 qcm geistreich in der Titelvignette. Aber gerade in diesen winzigen Bildchen, besonders den herrlichen Porträts, den reizenden kleinen Landschaften, den sinnigen Allegorien und Humoresken, in denen der Illustrator die Gedanken des königlichen Autors weiterpinnt, offenbart sich die Größe von Menzels Genie. Die Holzschnneider, welche die Blättchen geschnitten haben, zeigen uns, daß ihnen die Fortschritte der englischen Schule nicht unbekannt geblieben waren. Aber sie hielten trotzdem an der deutschen zeichnerischen Weise fest, suchten vor allem den charakteristischen Ausdruck, die Handschrift des Künstlers genau wiederzugeben, und verstanden es, den Intentionen desselben mit ihren Mitteln selbst dort zu entsprechen, wo er — wie nicht selten — durchaus malerische Wirkungen anstrebte und die feinsten Tonabstufungen erheischte. Unser Beispiel (Abb. 120) kann diese letztere Eigenschaft der Holzschnitte veranschaulichen*). Von den übrigen Holzschnittwerken Menzels mögen noch die Blätter „Aus König Friedrichs Zeit“ (vollendet 1855, neue Ausgabe 1886), die Illustrationen zu dem kleinen Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ (1877) und unter den Einzelblättern des Meisters das große, von Ugelmann kunstgeräthig geschnittene Porträt Shakespeares hervorgehoben sein. Der Holzschnitt gewinnt in Werken, wie dieses, eine ganz erstaunliche koloristische Kraft, ohne doch zu dem Prinzip der weißen Linie sich zu bekennen. Er wirkt wie eine malerische Originalradierung.

Noch entschiedener an der alten deutschen Weise hält die durch Ludwig Richter (1803—1881) bestimmte Xylographengruppe: vornehmlich Aug. Haber und Hugo Bärkner (geb. 1818) in Dresden, sowie Joh. Gottfr. Flegel (geb. 1815) u. a. in Leipzig. Wir sind über die künstlerischen Absichten weniger Meister so eingehend unterrichtet, wie über das Schaffen Ludwig Richters in

*) Über Menzels Verfahren bei der Arbeit und die Anforderungen, die er an die Künstler stellte, s. den Text von W. Jordan und H. v. Bohne zum Menzel-Werk, München, Bruckmann, S. 19 ff.



121. Das walt' Gott von L. Richter, geschnitten von H. Haber.

seinem köstlichen Buche „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ (Frankfurt a. M. 1855). Wie er nach seiner Heimkehr aus Italien als Landschaftsmaler und Radierer in der schlichten Natur des Elbtalles und der sächsischen Waldgebiete die seinem Wesen innerlich verwandte Sphäre fand, so erblickte er auch für sein Wirken als Illustriator und Zeichner für den Holzschnitt das höchste Ziel seines Lebens in der Pflege des Heimischen, Altväterlichen, Familienhaften. Mit wärmster Verehrung schloß er sich an die Vorbilder Dürers und seiner Genossen an und wußte deren Wesen in sich aufzunehmen, ohne sich deshalb von der Empfindungsweise der Gegenwart zu entfernen oder deren malerischen Sinn abzuweisen. Richter begann mit Bildern zu Warbachs Volksbüchern, zum Reinecke Fuchs u. a. Dann kamen die dem Haus- und Familienleben, namentlich der Kinderwelt gewidmeten Folgen, welche die unvergleichliche Popularität des Meisters begründet haben: „Beschaufliches und Erbauliches“ (1551), das „Vater Unser“ (1556), woraus wir in unserer Abbildung 122 ein Beispiel vorführen, „Für's Haus“ (1558—1561), „Der Sonntag“ (1561), „Neuer Strauß für's Haus“ (1564), „Unser tägliches Brot“ (1566), „Gesammeltes“ (1569), „Bilder und Lignetten“ (1574) u. a. m. In der Vorrede zum ersten Hefte des „Für's Haus“ giebt er seinen Gedanken folgenden Ausdruck: „Schon seit vielen Jahren habe ich den Wunsch herumgetragen, in einer Bilderreihe unser Familienleben in seinen Beziehungen zur Kirche, zum Hause und zur Natur darzustellen, um im Spiegel der Kunst jedem zu zeigen, was er einmal erlebte: der Jugend Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem Alter die Jugendheimat, den gemeinsamen Blumen- und Paradiesgarten, der den Samen getragen hat für die spätere Saat und Ernte, und so vielleicht in manchen der einsam oder gemeinsam Beschauenden den inneren Reizen zu sprechen.“ Das Fortwirken im dichterischen Sinn, wie es Richter hier seinen Bildern wünscht, ist auch an seinem eigenen Schaffen deutlich zu beobachten. Anfangs war er der einfache Illustriator seiner Autoren; dann machte er sich von ihnen frei, schuf in ihrem Sinne weiter, wie Menzel im Geiste König Friedrichs; endlich begleitet der Text nur noch als Motto das Bild und erläutert die vom Künstler nach malerischen Gesichtspunkten selbständig erfundene Szene. (Abb. 122). — Das Wirken L. Richters hat unermessliche Frucht getragen und zahlreiche Talente geweckt, welche in verwandtem Geiste thätig waren. So freundlich und so eindringlich wie er hat freilich keiner zum Volke zu reden gewußt. Otto Speckter (1507—1571) in Hamburg ist uns allen bekannt von der Kinderzeit her durch sein „Fabelbuch“ mit den Bildern des Schneemanns, des Raben, des hungernden Vögelchens. „Hannchen und die Küchlein“, Klaus Groths „Dnickborn“, Luthers geistliche Lieder hat er ebenfalls illustriert und in früherer Zeit sich auch im Radieren und Lithographieren hervorgethan. Einen Schritt vom Bürgerlichen ins Vornehme, vom Naiven ins Gezierte machen wir mit Oskar Pletsch (1830—1888) beliebten Bilderbüchern aus der Kinderwelt. Eleganz und Humor verbinden sich in den flott gezeichneten Volks- und Lebensbildern Alb. Hendschels (geb. 1834). H. Günther und Karl Czerl in Leipzig haben viele dieser ansprechenden Schöpfungen in Holz geschnitten.

Die Kraft der um Richter sich gruppierenden Xylographenschule reichte auch für den großen historischen Stil vollkommen aus, welchen Alfred Rethel (1816—1859) und Julius Schnorr von Karolsfeld (1794—1872) in ihren Holzschnittzeichnungen wie als Maler anstrebten. Ein Werk voll dämonischer Phantasie und dabei

volkstümlich im besten Sinne des Wortes ist Rethels 1848 entstandener „Totentanz“, in Holz geschnitten von Bürkner, mit Versen von Robert Reinick. Die alte Weise von dem Gleichmacher Tod ist in diesen acht meisterhaften Blättern mit neuer, eigenartiger Poesie vorgetragen und dem Flugblätterstil des sechzehnten Jahrhunderts frisches Leben eingehaucht. — Unter den Zeichnungen Jul. Schnorrs sind namentlich einige seiner Bibelbilder von schlichter und markiger Kraft. Mehrere schöne Schnitte nach ihm und anderen Meistern der „neudeutschen“ Richtung lieferte der auch als Kupferstecher und Stempelschneider geschätzte Heinrich Voedel in Göttingen. — Den Namen des trefflichen K. Dertel tragen manche der energievollen und tief empfundenen Holzschnittbilder von Josef v. Rühricb (1800–1870), der besonders in seiner letzten Lebenszeit als Illustrator äußerst fruchtbar war. Sein „Verlebemittlicher Weg“, der Osterklus „Er ist auferstanden,“ das „Marienleben,“ die Illustrationen zum Thomas a Kempis, zum Buche Ruth, zum Psalter (Abb. 123) u. a. haben mit ihrer echten Frömmigkeit und ihrem kernigen Naturgefühl sich in Süd und Nord die Gunst breiter Schichten des Publikums errungen und dem deutschen Holzschnittstil kräftige Nahrung zugeführt.



122. Aus dem Vaterunser von Ludwig Richter. Holzschnitt von Aug. Schatz.



Nicht minder vollstündlich, frisch und gesund mutet uns Moriz von Schwind (1804—1871) als Holzschnittzeichner an. Er siedelte früh von seiner Heimat Wien nach München über und wurde dort im Bunde mit Kaspar Braun, Eug. Neurenther, Graf Poëci, Lichtenheld, Ille, Muttenthaler, A. Müller u. v. a. einer der Hauptbegründer des besonders in der weltbekannten Anstalt von Braun und Schneider ausgebildeten Stils. Die „*Fliegenden Blätter*“ entstanden 1845, wenig Jahre darauf die „*Münchener Bilderbogen*,“ beide bis heute in ununterbrochener Fortsetzung. * K. Braun (1807—1877), der artistische Leiter der Anstalt, lehnte sich anfangs an französische Muster an. Er war im Atelier von Brévière in Paris gebildet, und dieser schnitt auch die von Braun gezeichnete Kopieignette der „*Fliegenden Blätter*“ mit den zwei Ritterfräulein und dem Seifenblasen machenden Schalksnarren. Daneben machte sich jedoch dann bald die deutsche Art geltend, bisweilen in derber und kantiger, später in jaftiger und anheimelnder Weise, völlig sich deckend mit den Intentionen der zeichnenden Künstler, die ein mehr auf Humor und Poesie als auf brillante Technik haltendes Publikum vor sich hatten. Die Beiträge von Schwind zu diesen schlichten Holzschnitten der Braun und Schneiderschen Anstalt, sein „*Winter*,“ der „*Gestiefelte Kater*,“ der „*Einsiedler*,“ das Blatt „*Von der Gerechtigkeit Gottes*“ bilden die Glanzpunkte der damaligen Produktion.* Die Xylographen, die sie geschnitten haben, ein Klanz, Goëtz, Knilling u. a. besitzen an technischem Reiz gerade so viel oder so wenig, wie man von ihnen forderte. In der jüngsten Zeit hat der Münchener Holzschnitt diesen Mangel nachgeholt, und die „*Fliegenden Blätter*“ stehen in der künstlerischen Vollendung ihrer Illustrationen mit in der ersten Reihe.

Es ist bekannt, daß die Entwicklung, welche der deutsche Holzschnitt während der letzten Jahrzehnten genommen hat, vorwiegend auf der malerischen Seite liegt. Dahin geht seit vierzig Jahren der entschiedene Zug der deutschen Kunst, dahin mußte ihr der Holzschnitt folgen. Er hat keine Gelegenheit versäumt, auch seine anderen Fähigkeiten zu entwickeln, im Facsimileschnitt Bewunderns-

*) Das Schwind-Album vereinigt die schönsten Holzschnitte des Meisters. München, Braun und Schneider. Fol.

wertes geleistet, sich den zeichnerischen Aufgaben ebenso gewachsen gezeigt wie den koloristischen. Aber bei diesem Reichtum an verschiedenen Darstellungsweisen, dessen er sich rühmen kann, liegt doch auf der andern Seite das Hauptgewicht. Farbige Wirkung, brillante Technik, das sind auch hier die Schlagwörter des Tages.

Die ganze große Masse der illustrierten Zeitschriften und Prachtwerke drängt nach der angedeuteten Richtung hin. Wir brauchen nur kurz einige Titel und Namen von Unternehmungen und Anstalten zu nennen, um diese Tharade zu bezeichnen.* Das buchhändlerische Element kommt dabei mehr und mehr zur Geltung neben und vor dem künstlerischen. Der Mittelpunkt des deutschen Büchermarktes, Leipzig, und das mit ihm wetteifernde Stuttgart stehen im Vordergrund. Aus Krepischmars Anstalt gingen zunächst die Kräfte hervor, welche das wachsende Bedürfnis der Leipziger Produktion befriedigten. J. J. Webers „Illustrierte Zeitung“ entstand, die „Gartenlaube“, „Daheim“ und andere Blätter folgten. Die Verlagswerke von Teemann, Dürr, Velhagen und Klasing, um nur diese Beispiele zu nennen, beizahen für ihren mannigfaltigen Illustrationsbedarf zahlreiche tüchtige Ktographen. H. Maciseberg, W. Treibmann und E. Krell sind die bekanntesten Leipziger Meister, und sie haben zum Teil neben dem streng zeichnerischen Schnitt auch Bestrebungen materielle Tendenz angebahnt, mit ausgesprochener Anlehnung an englische Muster. Doch ist der dortige Holzschnitt nur zögernd bis zu den letzten Zielen derselben vorgeschritten und selbst in seinen jüngsten Leistungen behält er etwas von plattlicher Sterblichkeit und blander Glätte. Webers „Meisterwerke der Holzschneidekunst“ 1879 ff. Kollegen davon den vollstündigsten Begriff. — Entschieden flatter, beweglicher und malerischer trat das rührige Stuttgart auf, nachdem den älteren, von der Dresdener Schule abstammenden Arbeiten von Algaier und Siegle, die namentlich für den Cotta'schen Verlag hergestellt wurden (Nibelungenlied von Schnorr, Reineke Fuchs von Kaulbach), lange Zeit die Gunst des Publikums zur Seite gestanden hatte. Diese Richtung wurde überflügelt durch das bahnbrechende Talent von A. Claf, der in seiner anfangs mit Ruff gemeinsam betriebenen Anstalt das ebenbürtige koloristische Gegenstück zu den Leistungen der Doré-Ktographen und Amerikaner geschaffen hat. „Seine ton- üppige, materielle Begabung, seine leicht bewegliche Hand, für die es kaum technische Schwierigkeiten gab, seine spielend



*) Näheres zur Charakteristik des modernen deutschen Holzchnittes, im Vergleich mit dem französischen, englischen und amerikanischen, s. bei W. Hecht. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, I, 96 ff. Wien 1887.

schnelle Stichführung eroberten gewissermaßen mit einem Ruck das bis dahin in schwerfälliger Schrittbewegung angestrebte Feld der farbigen Behandlung" (Wecht). Zahlreiche moderne Leistungen der illustrierten Litteratur, wie Hallbergers „Ägypten“, Spemanns „Germania“, „Hellas und Rom“, Kröners „Nord- und Ostsee“, Engelhorns „Italien“ und „Die Kunstschätze Italiens“, haben ihre künstlerische Physiognomie diesem Umschwunge zu danken. Ein bedeutsam förderndes Element dabei bildete das Aufkommen



125. Die Genesende, von C. Gehris. Holzschnitt von Lüttge.
(Liegende Blätter.)

der Photographie auf Holz, welche der Tuschmalerei und der Kohlenzeichnung, als Vorlagen der photographischen Reproduktion, den Eintritt in das photographische Illustrationswesen ermöglichte. Die talentierten Talente der jüngeren Malerwelt, Hans Makart, Gabriel Max, Liezenmayer, Löffow, Schönlender, Weißhaupt und vieler anderer gewannen damit unmittelbaren Einfluß auf die Buchillustration, beteiligten sich an den Stuttgarter und Berliner Ausgaben der deutschen Klassiker und rissen dadurch auch die Meister und Anstalten der übrigen deutschen Städte zu Anstrengungen in der gleichen Richtung fort.

Von der veränderten Physiognomie der Münchener „Fliegenden Blätter“ war schon die Rede. Wilhelm Diez (Abb. 124), Gehris (Abb. 125), Maubliß, Oberländer, Schlittgen, René Reinicke und ihre Genossen trieben den Holzschnitt hier Schritt

vor Schritt auf der malerischen Bahn weiter bis zu der zartesten Wiedergabe von Tonabstufungen und Momentwirkungen. Der Stroescherse und der Bruckmannsche Verlag wandten sich dem Gebiete der Holzschnitt-Illustration zu und stellten neben den vorhin schon genannten, für die Stuttgarter Firmen beschäftigten Künstlern vornehmlich dem genialen Rudolf Seiß und der Kraftnatur Wilhelm Hechts würdige Aufgaben. Es war jedoch nicht nur der malerische, sondern auch der strengere Holzschnitt nach dem Vorbilde der Alten, der in Beispiel und Lehre von diesen Meistern vertreten wurde.

Vielseitig, allen Stilrichtungen der Zeit folgend und in erster Linie dem Bedürfnis der großen Leservelt angepaßt, entwickelte sich der Holzschnitt in Düsseldorf und Berlin. In den Erzeugnissen des erstgenannten Ortes spiegeln sich die Wandlungen der



126. Illustration von Adolf Menzel zu Hedentags. Hedentags. Aus dem Leben. Von Adolf Menzel. In: Hedentags. Album deutscher Kunst und Literatur.

rheinischen Malerschule und der deutschen Kunst überhaupt von den Tagen Reibels, Wendemanns und Hübners bis auf die Gegenwart ab. Berlin tritt, von Menzels grundlegender Thätigkeit abgesehen (Abb. 126), besonders seit der Wiedergeburt des Deutschen Reiches auch als Buchhändler- und Kunstverlegerstadt immer energischer hervor. Der Grotejsche Verlag (Illustrierte Klassikerausgaben und Prachtwerke, unter denen Rambergs ewig schöne Grisaillen zu „Hermann und Dorothea“ und die von Paul Thumann, Woldemar Friedrich und Philipp Grot Johann (Abb. 128) illustrierten Quartausgaben von Julius Wolffs Dichtungen, Thumanns „Euch Arden“ (Abb. 127), ferner die großen historischen Handbücher der Allgemeinen Geschichte und der deutschen Kulturgeschichte hervorstechen), der Verlag von A. Hofmann u. Co., welcher von Menzel Kleists „Zerbrochenen Krug“ und von Vautier Zimmermanns „Oberhof“ brachte, der Teubersche Verlag mit den L. Burgerschen Kriegsisustrationen von 1864 und 1866, die Modezeitungen „Der Bazar“ und Franz Zipperheides „Frauenzeitung“ und „Modenwelt“, welche die Glücker ihrer Originalausgaben an alle Sprachgebiete Europas abgeben, Schorers Familienblatt sind die Spitzen der modernen Berliner Verlagsthätigkeit. Damit haben sich dort dann auch eine Anzahl in diesem Geiste wirkender Holzschniderschulen gebildet, von denen wir die von Rich. Bong und G. Heuer nennen wollen. Auch in mancher kleineren deutschen Stadt rührt sich ein wackerer Künstler, wie F. L. Trambauer in Nürnberg, oder ein weitansgreifender Verlagsbetrieb, wie der Westermannsche in Braunschweig („Illustrierte deutsche Monatshefte“), der Hauschildsche in Dresden („Das Universum“). Unter den deutschen Xylographen, die ihren Weg im Auslande gemacht haben, nennen wir den Virtuosen des Confectschels in französischer Manier Max Weber, den ausgezeichneten, längere Jahre in England beschäftigten Porträtholzschnneider Moriz Klinkicht (Bildnisse Lindw. Richters, John Ruskins u. a.), den früher in Florenz, jetzt in London thätigen Heinrich Schen, endlich den 1889 in New-York verstorbenen Friedrich Zuengling, einen geborenen Leipziger, der unter den verschiedensten Vertretern des amerikanischen Holzschnitts koloristischer Tendenz einen der ersten Plätze sich eroberte (S. R. Koehler, a. a. O.).

Einen fruchtbaren Boden zu ausgedehnter Wirksamkeit fand der moderne deutsche Holzschnitt in Wien. Während Schwind und Jülicher für ihre schlichten Blei- und Federzeichnungen sich in den Münchener und Dresdener Holzschniderschulen die stilverwandten Kräfte wählen mußten und andererseits dem hochbegabten Blasius Hoesel leider kein Adolf Menzel zur Seite stand, hat sich neuerdings für jeden Anspruch zeichnerischer wie malerischer Natur in Wien selbst der entsprechende Meister gefunden und in den jüngeren österreichischen Künstlertreihen manch schönes Talent für die Illustration sich geltend gemacht. Hier wurden in den fünfziger und sechziger Jahren die stilgerechtesten Holzschnittzeichnungen für kunstgeschichtliche und kunstgewerbliche Zwecke geliefert; hier erwuchs namentlich ein Stab vortrefflicher Architekturzeichner, im Anschluß an den Ausbau der Kaiserstadt; hier brachte das frisch erwachte politische und geistige Leben auch in das illustrierte Bücher- und Journalwesen neuen Schwung. Die Anstalten von F. W. Vader und von Herm. Paar, das vielseitig thätige H. v. Waldheim'sche Institut, die namentlich durch ihre zahlreichen Illustrationswerke biblischen und legendarischen Inhalts weltbekannte Anstalt für farbige Xylographie von H. Knöfler arbeiteten mit Erfolg nicht nur für den heimischen, sondern auch für den



127. Illustration von Paul Thumann zu Ferruccio's *Die Rache*.
Holzschnitt von G. Schumacher.



128. Illustration von Phil. Wrot Johann zu Heine's Buch der Lieder.
Holzschnitt von E. Krell.

auswärtigen Markt. Aus Anlaß des großen ethnographischen Werkes über die österreichisch-ungarische Monarchie wurde auf besonderen Anlaß des verewigten Kronprinzen Rudolph an der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien das früher unter Gters Leitung schon einmal bestandene xylographische Institut wieder eingerichtet und mit dessen Leitung der aus München nach Wien berufene Professor W. Hecht (geb. 1843) betraut. Das „Wiener Künstleralbum“, der „Figaro“, für welchen Talente, wie Laufberger, Leopold Müller, Fuch, Schließmann u. a. thätig waren, die „Blätter für Kunstgewerbe“, die „Heimat“, die „Neue Illustrierte Zeitung“, die Verlagswerke

von Waldheim, Gerold, Hölder, Hartleben, Gerlach und Schenk, die Publikationen der k. k. Hof- und Staatsdruckerei und der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst kommen bei der Abschätzung dieses reichen Betriebes der wissenschaftlichen und belletristischen Illustrationsliteratur zunächst in Betracht. Während früher für den Wiener Buch- und Kunstverlag, von Führich und anderen oben schon erwähnten Meistern abgesehen, nur vereinzelte bessere Kräfte, wie Leander Riß, Peter Joh. Nep. und Karl Weiger, Dobychowsky, Schaller, Jos. Schönbrunner u. a. thätig waren, steht gegenwärtig fast kein bedeutenderes Talent dem Illustrationswesen gänzlich fern. Unter den vielen vortrefflichen Figurenzeichnern, Landschaftern und Ornamentisten der jüngsten Zeit, welche namentlich bei dem Werke des Kronprinzen sich rühmlich hervorgethan haben, seien hier nur Rud. Bernt und Franz Rumpfer, Ed. v. Lichtenfels, Robert Riß und Jak. Emil Schindler, R. Fröschl und Fr. Herm. Giesel, H. Charlemont und C. Karger in erster Linie hervorgehoben. Der Stil der Holzschnitte des genannten musterghltig ausgestatteten Werkes hält zwischen dem tonigen und zeichnerischen Wege die Mitte; die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der Technik wie des Stils, welche sich darin kundgiebt, bildet überhaupt einen Grundzug der modernen Wiener Schule.

Wie Deutsch=Österreich, so steht auch die deutsche Schweiz in neuer wie in alter Zeit mit Deutschland in innigem Wechselverhältnis, ohne sich deshalb anderen Einflüssen, besonders französischen und amerikanischen, entziehen zu können. Der Weltverkehr des Buch- und Kunsthandels trägt überallhin die gleiche Zeitströmung, denselben Geschmack, das nämliche Glück. Und mehr als irgendwo sonst haben einzelne große Verlagsgesellschaften und Kunstanstalten, nicht bedeutende Künstler, in der Schweiz den Ton angegeben. Wir nennen H. J. Haller=Goldbach in Bern „Die illustrierte Schweiz,“ bis 1867 erschienen), den rührigen katholischen Verlag der Gebrüder Benziger in Einsiedeln („Alte und neue Welt,“ „Das Leben Jesu Christi,“ Rubens „Roma,“ die illustrierten Kalender u. a.), die Talpische Buch- und Kunsthandlung in Bern („Schweizer Geschichte in Bildern“) und Orell Güssli & Co. in Zürich („Europäische Wandbilder,“ nach Zeichnungen von G. Roux, J. Weber u. a.). Als der begabteste Schweizer Holzschnitzer gilt Knaus in Basel; das bedeutendste lithographische Atelier ist das von Buri und Feder in Bern.*)

Das Auftreten der Photographie, welches der Lithographie den Boden abgrub, schien auch dem Holzschnitt eine Zeitlang schädlich zu werden, als in der Zinkätzung ihm ein neues Element der Buchillustration an die Seite trat. Aber es hat sich gezeigt, daß die Gefahr keine tödliche war. Geht auch die Photomechanik noch immer neuen Entwicklungsphasen entgegen, so bewahrt doch auf dem großen Gebiete der Illustration trotzdem der Holzschnitt sein wohlverworbenes Recht. Er hat die Photographie als Vorlage für den Schnitt sich dienstbar gemacht; er wird auch den Wertkampf mit der Zinkotypie siegreich überstehen können, wenn er die künstlerische Seite seiner Natur zu immer höherer Vollkommenheit entwickelt. Daß auf dieser Bahn noch manches Ungewöhnliche möglich ist, dafür liefert gerade die Entwicklung des Holzschnittes während der letzten vierzig Jahre den besten Beweis. Sie zeigt uns ein rastloses Fortschreiten vom Einfachsten bis zum unsäglich Komplizierten, neben dem derben Linienchnitt die feinste Touffschelarbeit, und diese Gegensätze mit allen ihren Zwischengraden und Übergangsformen zusammengehaufen in dem Raume weniger Dezennien, während der Holzschnitt früher jahrhundertlang dieselben eingeengten Pfade ging.

3. Kupferstich und Radierung

Der Kupferstich, die konservativste der vervielfältigenden Künste, gewahrt uns auch in den bewegten Zeiten des jüngstverlorenen Jahrhunderts den Anblick einer weit ruhigeren Entwicklung als der Holzschnitt. Er halt mit Stetigkeit an den ererbten Ubertieferungen fest, schlägt nur dann einen neuen Weg ein, wenn ihm dabei ein bewährter Führer zur Seite geht, und folgt von den Forderungen des Tages nur den allernähesten und angesehensten. Er zeigt sich abhängig von dem Wandel der Stile, aber nicht von dem Wechsel der Moden.

*) G. Brun, Die vervielfältigende Kunst d. Gegenwart, I, 256 ff.

Um die Wende des Jahrhunderts begegnen uns zunächst eine Reihe von Schülern und Nachahmern Wille's und Schmußers. Von dem Pariser Stecher ausgebildet waren z. B. die Nürnberger Karl und Heinrich Guttenberg (1743—1792, 1749—1825), welche beide u. a. für die Publikation der Galerie Orléans thätig waren, ferner Karl W. Weisbrod (1746—1806), der Frankfurter Joh. Konrad Ulmer (1753—1822) und der Baseler Christian v. Mehel (1737—1817). Aber die bei weitem hervorragendste Persönlichkeit in dieser Gruppe der in Paris geschulten deutschen Stecher war der Stuttgarter Johann Gotthard v. Müller (1747—1830), dessen oben bereits als Urheber von Wille's Porträt (nach Grenze) rühmend gedacht worden ist. Er darf den gediegensten und glänzendsten Bildnißstechern aller Schulen zur Seite gestellt werden. Ludwig XVI. im Krönungsornat nach Duplessis, die Bildnisse Schillers nach Grassi, Loders und Dalbergs nach F. Tischbein, der Elisabeth Bigée-Lebrun nach deren eigenem Gemälde, ferner die Madonna della Sedia nach Rafael, die Heil. Cäcilia nach Domenichino und die Schlacht von Bunkershill nach Trumbull sind die vorzüglichsten seiner Arbeiten. Müller wurde nach seiner Heimkehr aus Paris zum Leiter der Stuttgarter Kupferstecherschule ernannt und hat hier in langjährigem Wirken eine Anzahl tüchtiger Kräfte herangebildet, darunter seinen hochbegabten Sohn, Friedrich Müller (1752—1816), den berühmten Stecher der Siginischen Madonna, sowie des Evangelisten Johannes nach Domenichino*), ferner den Dresdener Ferd. Ant. Krüger (1795—1857) und den 1811 nach Schmußers Tode an dessen Stelle nach Wien berufenen Johann Friedrich Leybold (1755—1835), den Vertreter des antikisierenden Stils in der Wiener Kupferstecherschule, wie vornehmlich seine großen Blätter nach Füger, Hetsch und Wächter beweisen. Ein kühler klassizistischer Hauch durchweht auch die Arbeiten der übrigen Wiener Nachfolger Schmußers, von denen Adam Bartsch (1756—1818) und Karl Heinrich Rahl (1779—1843) die vorzüglichsten sind. Das umfassende Werk des erstgenannten Meisters**), wie es in den sechs von dem Künstler selbst zusammengestellten Foliänten der Wiener Hofbibliothek vorliegt, vertritt alle Arten der stecherischen Technik, von dem ausgeführten Linienschnitt bis zur zarten Radierung und zum Facsimile von Handzeichnungen, und bekundet in allen diesen Gebieten die Hand eines geschickten und gewissenhaften Künstlers. Unter den ausgeführten Stichen sind die zwei Blätter zur Decussfolge des Rubens, unter den Radierungen die Tierstücke nach Roos zu den glücklichsten zu zählen. Aber als das eigentliche Lebenswerk Ab. v. Bartschs und als eine Schöpfung von wahrhaft fundamentaler Bedeutung steht sein mustergültig eingerichteter, von mehreren gleich vortrefflichen Spezialarbeiten begleiteter „Peintre-graveur“ da, trotz aller Verhättnissen und Ergänzungen, die er im einzelnen erfahren hat, immer noch der beste Führer durch das große Gebiet der Kupferstichkunde (s. oben S. 12). — Rahl, ein geborener Badener, aber schon seit seinem zwanzigsten Jahr in Wien, nach dort insbesondere mehrere berühmte Bilder italienischer Meister in der Galerie des Kaiserhauses, wie die Heil. Justina von Moretto, die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo

*) S. das Nähere bei A. Andresen, Leben und Werke der beiden Kupferstecher F. G. v. Müller und F. Fr. W. Müller, in Naumanns Archiv, XI (1865), S. 1 ff.

**) Fr. de Bartsch, Catalogue de l'oeuvre de Ad. de Bartsch. Vienne 1818. 8.

und Christus mit der Samariterin am Brunnen von Ann. Carracci, und wirkte nach Leybolds Tode fünf Jahre hindurch als Professor des Fachs an der kais. Akademie. Er gilt mit Recht als der letzte Vertreter desselben im Sinne der klassischen Traditionen. Die Arbeiten Joh. Ahrms, Lurin Wards und der übrigen Schüler Schmuylers können sich mit den seinigen nicht messen. Mit einem seiner größten Stücke, der „Schlacht bei Aspern“ nach Pet. Krauß, bildet Rahl den Übergang zu den Meistern der jüngeren Wiener Generation, als deren Führer Franz Stober (1795—1858) zu gelten hat. Letzterer ist der Vertreter der Wiener Genremaler der Metternichschen Zeit, der unübertroffene Stecher Danhausers und Waldmüllers. Nur wenige Namen sind neben ihm zu nennen: zunächst Friedr. Jobn 1769—1813, der Virtuos des Almanachstiches in Punktiermanier, ferner B. Gleditsch, Jos. Steinmüller, Jos. Armann, Alois Petrat und Stobers Schüler, der treffliche Landschaftstecher K. Post (Norwegischer Wasserfall nach A. Adenbach u. a.).

Eine neue Wendung in der Geschichte des Kupferstiches wurde in den zwanziger Jahren durch jene Gruppe junger deutscher Maler herbeigeführt, welche das Ideal der romantischen Schule auf ihre Fahne geschrieben hatten und in Rom unter der Führung des Cornelius und Overbeck nach dessen Verwirklichung rangen. Weder für die großzügige, herbe Formensprache des einen noch für den sanften Angelschlag des anderen bot der Kupferstich der Wille-Schmidtischen Richtung mit seiner virtuosien, herrlichen Brillanz das entsprechende Ausdrucksmittel dar. Man griff daher auf die alte Dürer-Marcantonische Technik mit ihren feinen Strichlagen, mit ihrem vorwiegend zeichnerischen, metallischen Wejen zurück, und wußte deren fröhde, knoivende Jugendkraft den Anschauungen der neu deutschen Kunst mit Erfolg dienlich zu machen. Was Ferdinand Ruscheweyh (1785—1815), Karl Warth (1787—1853), Samuel Amster (1791—1819), Eugen Eduard Schäffer (1803—1871), Julius Thaxter (1804—1870), Heinrich Merz (1806—1875) und ihre Münchener Stilverwandten nach den großen monumentalen Schöpfungen des Cornelius und Schnorr, nach den Märchenbildern Schwinds, nach den Marmorwerken Thorwaldsens, Tanneders und Schwanthalers in ihrer strengen, farbenscheuen und doch martigen Weise geschosen haben, trägt den ganz bestimmt ausgeprägten Stempel der damals herrschenden Kunst und bildet in seiner ungebrochenen Jugendlichkeit und Frische eine der charaktervollsten Erscheinungen in der Geschichte des modernen deutschen Kupferstiches.*) — Das Extrem nach der vorwiegend zeichnerischen Richtung bietet uns der reine Umrißstich, wie ihn besonders Hermann Schütz in München (1807—1869) in seinen zahlreichen Blättern nach Bonaventura Genelli mit herber Einseitigkeit vlegte. Auch der Schweizer K. A. v. Gonzenbach (1806—1885), ein Schüler Felsings und Amsters, lieferte neben einzelnen farbigeren Werken auch manche strengen Umrißstücke von derselben Art. Das Streben ins ausschließlich Geistige führte den Stich hier an die äußerste Grenze seiner Ausdrucksfähigkeit.

Auch anderwärts landete das weitenlose Weissen des Umrißstiches vorübergehend auf und beerrichte namentlich Dezennien lang den Weidmard in allen gelebten und architektonischen Publikationen. Jedoch im allgemeinen folgte der deutsche Kupferstich

*) Julius Thaxter. Das Lebensbild eines deutschen Kupferstechers. Frankfurt a. M. 1887. 8.

den malerischen Tendenzen der Zeit und kam dadurch allerdings auch wieder in die engste Beziehung zu den großen Stecherschulen des Auslandes, vornehmlich zu der französischen. Dies gilt z. B. von den Nürnbergern A. L. Schuler und M. Chr. Reinbel (1781—1853), dem Stecher von Dürers „Vier Aposteln“, dann von dem Schweizer Friedrich Weber (1813—1882), der seine durch Amster empfangene Bildung in Paris bei Forster vollendete, vor allem aber von den bedeutendsten Düsseldorfern und Berlinern. Dort stand Joseph Keller (1811—1873), hier Eduard Mandel (1810—1882) lange Jahre hindurch an der Spitze der Schule, Keller als der geistverwandte Stecher jener sanften, zart sinnigen Schöpfungen der deutschen und französischen Romantiker, eines Deger, Steinle, Ach Scheffer, und der ins Moderne, Zarte und Weiche übersehten „Disputa“ Raphaels, Mandel als die gesündere, realistischere Natur, ausgestattet mit gleich seinem Sinn für die farbige Schönheit des Tizian und den Adel des van Dyck wie für den seelischen Reiz der Raphaelischen Madonnen. Der Unterschied der beiden führenden Meister ist auch in den Künstlergruppen, die sich um sie scharen, deutlich zu erkennen. In den älteren Düsseldorfern wiegt das christlich-germanische Element vor; A. Fr. Pfingfelder (geb. 1809) und Fr. Aug. Ludy (geb. 1823) lieferten eminente Stiche nach Overbeck und Führich, Franz Paul Massau (geb. 1818) schuf eine schöne Reproduktion des Kölner Dombildes; die Berliner dagegen hielten sich mit Vorliebe auf der modernen Bahn, suchten zu vermitteln zwischen strengem Stil und gefälliger Eleganz; so Friedr. Aug. Andorff (geb. 1819), ein Schüler Buchhorn's, der Stecher von Drake's Relief am Dentual Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten und des Lessing'schen „Fuß vor dem Scheiterhaufen“; ebenso der aus derselben Schule stammende Fr. Ed. Eichens (1804—1877), der dann in Paris unter Forster und Richomme, später in Parma unter Toschi seine Studien fortsetzte, und ein gleich geschickter Nachbilde Kaulbach's wie der alten Italiener war; die drei hervorragendsten Schüler Mandel's, Robert Trossin (geb. 1820), Louis Jacoby (geb. 1828) und Gustav Eilers (geb. 1834) dürfen auch ihr Hauptverdienst in der glücklichen Vereinigung von Eigenschaften suchen, welche sie für die verständnisvolle Wiedergabe alter wie neuer, stilistischer wie realistischer Kunst gleich befähigt machen. Bezeichnend ist, daß gerade der juste-milieu des Kaulbach'schen Idealismus mit seinem stark modernen Beigeschmack in diesem Kreise keine berufenen Interpreten fand.

Neben dem französischen hat auch der italienische Kupferstich wiederholt auf das moderne Deutschland fördernd eingewirkt. Vornehmlich danken wir der Schule des gefeierten Giuseppe Voughi (1766—1831), des klassischen Stechers von Raphael's Spasializio, mehrere der tüchtigsten deutschen Vertreter des Fachs: in erster Linie den trefflichen Jakob Felsing (1802—1883), den Meister einer ebenso farbigen wie streng gebiegenen Grabstichführung, ferner den verdienstvollen Raphaelstecher Josef Caspar (1799—1880) und Ludwig Gruener (1801—1882), den Herausgeber mehrerer großer kolorierter Prachtwerke über die Kunst der italienischen Renaissance. Auch Moriz Steinle (eigentlich M. Müller aus Steinle bei Hildesheim, 1791—1858), der berühmte Stecher des Dresdener Holbeinbildes, hat sich vornehmlich nach Voughi's und Raphael Morgghens Mustern herangebildet. Ein Schüler von P. Anderloni war der Braunschweiger Friedrich Knolle (1807—1877).

Nicht die Schulzusammenhänge mit Frankreich und Italien allein bedingen übrigens den bunt gemischten Charakter des deutschen Kupferstichs unserer Zeit. Dieser beruht vielmehr auf der ganzen Beschaffenheit der gegenwärtigen Kunstsituation. Wie die Baukunst ein Durcheinandervogeln der verschiedenen Stile zeigt, so herrschen auch in den bildenden und vervielfältigenden Künsten „so viel Köpfe, so viel Sinne“. Maum daß noch die alten Sitze der Kunsthochschulen ihren einheitlichen Charakter bewahren. Nicht selten bestehen innerhalb der lokalen Gruppen die größten Richtungsgegensätze. Nur ein doppeltes läßt sich auf dem Gebiete des Kupferstichs als das allen gemeinsame Bestreben herauserkennen: der Drang nach möglichst getreuer Wiedergabe des Originals und nach thönlüchster Farbigeit in der Behandlung der Technik. Es ist offenbar der malerische Zug der Zeit und die Wirkung der überall eindringenden Photographie, was diese beiden Erscheinungen erklärt.

Wir werfen nun noch einen kurzen Blick auf die wichtigsten in Deutschland und Österreich bestehenden Schulen und Künstlergruppen, soweit sie nicht oben bereits ihre Würdigung gefunden haben.* In Düsseldorf sind es zunächst eine Reihe von früheren Schülern Josef Kellers, welche den Ruf der Schule aufrecht erhalten: so der vor einigen Jahren nach Amsterdam übergesiedelte Robert Stang (geb. 1831, der Stecher von Rafaels „Epiphanie“ und Lionardo's „Abendmahl“, und Josef Kobl'schein (geb. 1841), der Urheber des Stiches von Rafaels „Heil. Cecilia“, ferner August Hoffmann, Adam Glajer und Fritz Dinger. Dazu kommen: der ausgezeichnete Landschaftstecher W. v. Albema, dann die besonders durch ihre Blätter nach modernen Düsseldorfer Meistern in weiten Kreisen bekannt gewordenen Genrestecher: Theodor Janßen (geb. 1817) und Nikol. Barthelmeß (1829—1889); ferner der unter Felsings Leitung ausgebildete Fr. Kav. Steifensand und der gegenwärtige Professor des Fachs an der Düsseldorfer Akademie Karl Ernst Kerber (geb. 1814), der auch als Radierer von Bildern alter und neuer Meister Vorzügliches geleistet hat (Abb. 129). — In München hatte sich die strenge Weise S. Amstels und Thaelers lange als feste Schultradition erhalten, wie noch die Leistungen Friedr. Wilh. Zimmermanns, Herm. Walde's und ihrer Gleichgesinnten beweisen. Erst in den späteren Arbeiten des ebenfalls aus jener Schule stammenden Schweizers Johann Burger brach das Eis, und die jüngeren Münchener folgen alle der malerischen Bahn: so Joh. Friedrich Vogel (geb. 1828), der virtuose Stecher Piloty's, ferner Alb. Schuttheiß, Aug. Volkert (geb. 1818) und vornehmlich der seit dem Jahre 1869 an der Spitze der dortigen Kupferstecherschule stehende Professor Johann Leonhard Raab (geb. 1825), unter dessen zahlreichen Schülern besonders A. Bankel, Friedrich Deininger und Georg Woldberg sich mit Glück der neuen Richtung angeschlossen haben. — In althergebrachtem Wechselverkehr mit München stehen die Kupferstecherschulen von Nürnberg und Stuttgart. Aus Nürnberg, wo durch die regen Beziehungen zu Paris der malerische Stil und eine brillante Technik stets ihre Pflege gefunden hatten, stammte der letzte lange Jahre hindurch in München thätige Friedr. Wagner (1803—1876), der Stecher der „Krenzabnahme“ des Rubens; ebenso der treffliche Moriad Wiener (geb. 1816,

*) S. das Weitere bei H. Wulher. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. II, 71.

von dem wir mehrere fein gestimmte Blätter nach M. v. Ramberg und anderen modernen Meistern beizien; ferner Paul Barfuß und Christof Preisel. Aus der Stuttgarter Schule stammen der in Nürnberg thätige Friedr. Fränkel (geb. 1832) und der seit 1876 in München lebende Adolph Wagenmann. Im Anschluß an diese mögen endlich noch der tüchtige dortige Porträtstecher Johann Lindner und als Vertreter des Architecturstiches der in Paris gebildete Eduard Overmayer hier ihre Stellen finden. — Die Karlsruher Schule stützt zu der Gruppe dieser süddeutschen Kupferstecher den ausgezeichneten Vertreter des Landschaftsfaches, Eduard Willmann, bei, der seine bei Frommel und Jelsing begonnene Ausbildung ebenfalls vornehmlich in Paris vollendete. — Unter den mitteldeutschen Pflegestätten der Kunst möge zunächst die Dresdener Schule genannt sein, wo der



129. Kindergruppe von L. Knaus. Radierung von G. Jorberg.

treffliche Eduard Büchel, ferner Gustav Plauer, ein Schüler Steinla's, L. Friedrich und Theod. Langer wirken, letztere zwei besonders für das neuerlich wieder aufgenommene Dresdener Galerieverl.; ferner Leipzig mit den an Brognoli's Publication beteiligten Rafaellstechern Oswald Ufer und R. Fr. Seifert, sowie dem gegenwärtigen Professor des Fachs an der dortigen Kunstakademie, Ernst Mohn; dann Weimar mit dem durch Goethe geförderten Bildnißstecher Karl August Schwabgeburt (1785—1878); endlich Frankfurt a. M. mit dem als Stecher und Radierer, zeitweilig auch in St. Petersburg, thätigen Nachfolger Eng. Schäffers Johann Giffenhardt (geb. 1824). — In Berlin, wo der Kupferstich gegenwärtig unter staatlicher Fürsorge sich wieder eines regeren Betriebs erfreut, sind auch von den Künstlern der älteren Generation zu den oben bereits in anderem Zusammenhange genannten noch einige tüchtige Meister hinzuzufügen, wie der Porträtstecher Fr. W. G. Seidel (geb. 1819), die Genrestecher Gustav Lüderich (1803—1884), Hermann Sagert (1822—1889) und Paul Sigm. Habelmann (geb. 1825), ferner

Heinrich Sachs (geb. 1831, der frühverstorbene Robert Meyner 1838—1877, der Stecher der „Maria Mancini“ und der sogenannten „Bräun Potoda“ im Berliner Museum, die Schüler Troffius Hermann Römer (1838—1883) und Rudolf Maurer, der Landschaftstecher Ludwig Linde, sodann der gegenwärtige Professor des Kupferstichs an der Berliner Akademie, Hans Meyer geb. 1846, der Stecher der „Poesie“ des Rafael, einer der letzten Schüler Ed. Mandels.

An der Spitze der Wiener Kupferstecherschule, die in der Pilege des Reiches durch das österreichische Kaiserhaus und durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ihre kräftigen Stützen findet, steht gegenwärtig der aus Nürnberg stammende Prof. Johannes Sonnenleiter (geb. 1825), der Stecher einer Anzahl vorzüglicher Porträts und farbig wirkender Blätter nach alten und neuen Meistern (Rubens, Knans, v. Angel). Er arbeitete eine Zeitlang an der Seite L. Jacoby's. — Aus der Schule des letzteren sind, während seiner Wirkksamkeit in Wien, eine Anzahl tüchtiger Künstler hervorgegangen, wie Eugen Dohn, Johann Klaus, Viktor Jasper und der neuerdings in Berlin beschäftigte L. Michalek. Zu den Schülern Sonnenleiters zählt u. a. der unlängst nach St. Petersburg berufene Porträtstecher Gustav Frank. — Den Wiener Architekturstich vertritt Heinrich Böttkemeyer.

In der vorphotographischen Zeit hatte es eine Weile den Anschein, als ob der besonders durch den Almanachbedarf geförderte Stahlstich mit seiner kalten, seelenlosen Glätte dem Kupferstich gefährlich werden könnte. Der Vorzug des Stahls besteht in der viel größeren Abdrucksfähigkeit. Er kann dadurch dem Massenbedürfnis dienen und wurde für dieses denn auch weidlich ausgenützt. Von England aus dazu der Aufstoß aus. Professor Carl Frommel (1789—1863) gründete nach englischem Muster in den zwanziger Jahren das erste deutsche Atelier für Stahlstich in Deutschland; die Bayrische Anstalt, das Institut des Mond in Triest und ähnliche Unternehmungen folgten. Es war die Blütezeit der Almanache, der Schönheitsgalerien und „Malerischen Ansichten“. Tüchtige Kräfte, wie J. Porvel, Fr. Wagner, H. Finke, W. Teichel, Adr. Schleich, Rud. Mahn, Ed. Schuler, auch Franz Stöber und viele andere, waren in der Moderechnit thätig. Bald aber wurden die Schattenseiten des Stahlstichs auch dem größeren kunstliebenden Publikum verständlich, und seit vollends die Verstählung des Kupfers erfunden, dieses also dadurch gegen die zu schnelle Abnutzung der Platte geschützt worden ist, hat der gefährliche Konkurrent seinen Boden verloren.

Auch andere Nebenzweige des Kupferstichs, die gemischte Manier, die Schabkunst u. s. w. finden in jüngster Zeit wenig Anklang. Einzelne Berliner Stecher, wie Dreher, Phil. Fern. Eichens, Lüderich, Habelmann, Sagert, Hans Meier, lieferten wohl auch verdienstliche Arbeiten dieser Art. In Wien war Christian Rauer (1812—1870), ein Schüler Miningers, der namhafteste jüngere Vertreter der Schabmanier. Aber im allgemeinen hat sich die Gunst der Kupferstichfreunde von dieser Technik abgewendet, während dagegen die Radierung sich einer stetig wachsenden Beliebtheit erfreut.

Die Technik der Radierung besteht aus zwei verschiedenen Elementen der Zeichnung und der Ägung. Wie das Werk des Radierers in jedem einzelnen Falle mit der zeichnerischen Thätigkeit der Nadel beginnt und auf diese dann das durch die

Ägung bewirkte, vorwiegend malerische Verfahren folgt, so können wir auch im geschichtlichen Entwicklungsgange der Radierkunst diese Aneinanderfolge beobachten. Bei den von vornherein mehr zeichnerisch angelegten Deutschen begann die Radierung mit der einfachen Wiedergabe der Form und hielt sich lange auf dieser Bahn. Zur vollen farbigen Wirkung brachten sie erst die Niederländer des 17. Jahrhunderts. In unserer Zeit hat sich derselbe Prozeß wiederholt. Wir unterscheiden im 19. Jahrhundert zwei geschichtliche Gruppen, von welchen die erste, bis über die fünfziger Jahre hinausreichende, die zeichnerische, die zweite, jüngere, die malerische Richtung verfolgt.

Der keineswegs erfreuliche, trodene, philisterhafte Geschmack, welcher im ersten Viertel des Jahrhunderts in den deutschen Illustrationswerken herrschte, wird am besten ersichtlich aus den Radierungen des Hannoveraners Johann Heinrich Ramberg (1763—1840) zum „Reinecke Fuchs“, zum „Till Eulenspiegel“ sowie zu zahlreichen Taschenbüchern und Romanen aus der Epoche von Wieland bis Claren. Wir atmen auf, wenn wir aus diesem Dunstkreise derber Fragen in die klare sonnige Welt eines Johann Adam Klein (1792—1875) und Johann Christian Erhard (1795—1822) hinaustreten, in deren lebendig und frisch gezeichneten Volks- und Landschaftsbildern, Kriegsszenen und Tierstücken sich die Zeit der Napoleonischen Kriege, das Erwachen des jungen Deutschlands, die ersten Regungen des modernen Natursinnes wieder spiegeln.*) Dann bemächtigen sich die Romantiker des zu neuer Popularität gelangten Kunstmittels. Moriz v. Schwind zeichnet sein köstliches Album von Radierungen zu den Wein- und Rauch-Epigrammen E. v. Tscherterslebens, aus dem wir ein Blättchen für unsere Schlußvignette (Abb. 130) auswählen. Eugen Neurenther erfindet seine reizenden Arabesken-Phantasien, von denen unsere Kopfleiste (Abb. 118) eine Probe giebt, ferner sein Dornröschen und andere größere Blätter voll märchenhafter Poesie; Jos. v. Führich erzählt uns im kräftigen, empfindungstiefen Volkston die rührende Geschichte von der schönen Genoseba; Robert Reinick (1805—1852) veröffentlicht mit Franz Augler sein „Liederbuch für deutsche Künstler“ und die Düsseldorfser „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“, woran sich Ad. Sonderland mit „Bildern und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen“ und andere Sammlungen verwandten Inhalts anschließen. — Während die meisten der älteren Künstler,**) wie Christ. Haller von Hallerstein (1771—1839), der Bruder des bekannten Architekten und Altertumsforschers, die Wiener Franz Reischberger (1771—1843), Jakob und Fritz Gauer mann (1772—1843 und 1807—1862), auch der zierliche Karl Agricola (1779—1852) in seinen anmutigen kleinen Blättern, und der als Miniatur- und Innenmaler hochgeschätzte Mich. Daffinger (1790—1849) bei der Behandlung landschaftlicher oder sonstiger nach der Natur gezeichneter Motive gern einem schlichten, vorwiegend zeichnerischen Realismus huldigen, dagegen andere wieder dem heroischen Stile Poussins nachzueifern, wie der treffliche Jos. Anton Koch (1768—1839), Joh. Christ. Reinhart (1761—1847), auch K. Fr. Schinkel und K. Rottmann, sehen wir nun den malerischen Stil

*) Vergl. C. Zahn, Das Werk von Joh. Ad. Klein. München 1863; Alois Appell, Das Werk von Joh. Christ. Erhard. Dresden 1866. 8.

**) E. über dieselben das oben citierte Werk von M. Andresen, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts.



Italienisch lernen. Radierung von Adolf Menzel.

(Aus dem 4. Feste der Publicationen des Vereins zur Original Radierung zu Berlin)

allmählich zur endgültigen Herrschaft gelangen. Und zwar ging der kräftigste Impuls nach dieser Richtung wieder von den Landschaftsmalern aus.

Ludwig Richter, dessen Vater als Kupferstecher landschaftlicher Veduten geschätzt war*) und der nach der ersten Unterweisung im Hause vornehmlich durch das Studium Chodowiecki's und Geynens sich weiterbildete, gehört auch auf diesem Gebiete zu den Bahnbrechern der neuen Zeit.**) Sei es nun, daß er uns, wie in dem Blatte „Civitella“, die erhebenden Eindrücke seines römischen Studienaufenthaltes vorführt, sei es, daß ihm die schlichte Natur des Elbtalles die Motive darbietet, wie auf dem „Schredenstein bei Außig“: immer ist es ein stimmungsvolles, durch Landschaft und Staffage harmonisch ausgeprägtes Ganzes, was ihm vor der Seele steht und in satten, uns anheimelnden Weisen zu der Empfindung spricht. Dazu kommen die großen Blätter, wie „Rübezahl“, „Genoève“, „Christnacht“, in denen Richter den Romanstikern die Hände reicht und sich namentlich dem Gedankenkreise Schwinns annähert. — Von allen Seiten strömten jetzt der in munterem Fluß befindlichen Radierkunst neue bedeutende Kräfte zu: Karl Wagner in Meiningen (1796–1867) veröffentlichte seine empfindungsvollen landschaftlichen Blätter; Hugo Bärkner, Ludw. Richters Freund und Gesinnungsgenosse, schloß sich auch als Radierer dessen Richtung an („Überfahrt nach dem Schredenstein“ u. v. a.); J. W. Schirmer und Andreas Achenbach versuchten jeder in seiner Art in reizvollen geapten Blättern ihre Kräfte; durch freie, geistreiche Behandlung der verschiedenartigsten Motive trugen Hermann Dyck in München, Adolf Schrödter in Düsseldorf und nicht als der letzte Adolf Menzel in Berlin zur Förderung der Kunst mächtig bei. Die Maler-*Radierung* im vollen Sinne des Wortes war damit im modernen Deutschland eingebürgert.

Als bester Beweis dafür kann die Thatfache gelten, daß nicht nur einzelne, sondern ganze Künstlervereine und Genossenschaften sich der Original-*Radierung* annahmen. Das Düsseldorfer „Album deutscher Künstler in Original-*Radierungen*“ mit Beiträgen von Reinick, J. W. Schirmer, Schrödter, Haach, Habenichaden u. a. (Verlag von Buddeus 1839 ff.) eröffnete den Reigen; die „*Radierungen* Frankfurter Künstler“, von P. Becker, Jac. Maurer, H. Kumbler, Phil. Kumpf u. i. w. (Verlag von Prestel) schlossen sich an. In Weimar bildete sich 1866 ein von M. Michaelis angeregter und von W. Unger geförderter Radierverein. Der Wiener Künstlerverein „Eintracht“ gab seine Sammlung von Original-*Radierungen* heraus. Das „Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien schuf einen Sammelpunkt aller auf diesem Gebiete thätigen Kräfte. In Berlin und in München entstanden gleichfalls Vereine für die Pflege der Original-*Radierung*. Ein von Menzel für den Berliner Verein 1889 radiertes Blatt ist in unserer Tafel wiedergegeben. Wie die älteren Münchener Künstler, so griffen auch die Meister der jüngeren dortigen Generation, ein Leibl, Max Zimmermann, Karl Ernst Morgenstern, W. Knebl u. a. gern zur Radiernadel, um ihre Studien vor der Natur, Momentaufnahmen, Stimmungsbilder u. dergl. in unmittelbarer Frische festzuhalten. Arith. v. Gleichen-Rußwurm.

*) Die Lehrzeit beim Vater schildert Richter selbst aus anschauliche in den *Lebenserinnerungen*, S. 28 und 31 ff.

**) Landschaften. Zwölf Originalradierungen von L. Richter. Mit Text von Dr. G. L. de Leipzig. H. Furr. 1875. Cu.-Nol.

Skarbina und andere norddeutsche Meister folgten ihnen in gleicher Richtung nach, erheuer vornehmlich durch feingestimmte Behandlung landschaftlicher Motive.

Zeit dem Ende der sechziger Jahre kam dazu die Blüte der Radierung als Übersetzungskunst, namentlich von Werken alter Meister. Hier leuchtet bis auf den heutigen Tag der Name William Ungers (geb. zu Hannover 1837) voran, des unübertroffenen Radierers eines Rembrandt und Frans Hals, eines Rubens und Teniers (Abb. 130), eines Tizian und Velasquez. An seine kleineren und größeren Galeriewerke (Braun-



130. Reiter von T. Teniers. Radierung von W. Unger.

schweig, Kassel, Haarlem, Amsterdam, Wien), von denen die ersteren beiden zunächst in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erschienen, schlossen sich zahlreiche Einzelblätter verschiedenen Formates an, von den kleinen, strengen Nachbildungen ältester deutscher Kupferstiche für T. D. Weigels „Anfänge der Druckerkunst“ und den Textillustrationen des Wiener Galerieverkes bis zu den großen Meisterschöpfungen der letzten Zeit, den Blättern nach Rubens, Frans Hals, van Dyck und Rembrandt aus der Galerie Liechtenstein in Wien. Die Krone des an die 500 Nummern umfassenden Werkes dieses ungemein vielseitigen und fruchtbaren Künstlers ist das Rembrandtbitdnis mit dem Federbarrett aus der letztgenannten Galerie, eine an

geistvoller Auffassung wie an fein abgestuften Licht und Transparenz der Schatten gleich vollendete Leistung. Hieran schließen sich ferner die ausgezeichneten Beiträge Ungers zu dem Berliner Galeriewerk. Die Grundlage von Ungers Stil ist der elegante Zug seiner Zeichnung und der bei aller Schärfe der Charakteristik doch stets flüssige, echt malerische Vortrag. — Nach Unger hat in den letzten Jahren vornehmlich der bereits erwähnte Joh. Leonh. Raab, der als Schüler Reindels anfangs vornehmlich im Stechen von Gemälden moderner Meister thätig war, auch als Radierer sich hervorgethan und unter anderem eine Auswahl von fünfzig Gemälden der Münchener Alten Pinakothek in dieser Technik publiziert. — Zahlreiche jüngere Kräfte reihen sich, sei es als Schüler, sei es als Genossen, an die genannten Meister an: an Unger, der an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums in Wien als Professor seines

Faches wirkt, in erster Linie und mit selbständiger Kraft der treffliche Joh. v. Schwan, ferner Ludwig Hans Fischer, Theod. Althaus, N. Groß an d. S. Siegl; an Raab in München dessen Tochter Doris Raab, ferner W. v. Koppf, C. Haunicher, C. Th. Meyer Babel, N. M. Holzartel u. v. a. Die meisten dieser Künstler waren und sind namentlich für die unerschöpflichen Aufgaben der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst die Galeriewerte von Schwaben und Bayern, die „Graphischen Künste“ u. s. w., sowie für das Berliner Galeriewerk tätig, neben der Kunst auch dem Stich, dem Holzschnitt und den photomechanischen Vervielfältigungsarten Raum gewährt. Als Radierer von eigener Art hat sich bei letzteren Werken auch W. Hecht mit beteiligt. Von ihm besitzen wir ferner eine Anzahl meisterhafter, nach Venbach u. a. radierter großer Bildnisse. Nicht minder schätzenswert innerhalb der geachteten Künstlergruppen treten Peter Halm in München, Hermine Laufkötter in Prag und Albert Krüger in Berlin hervor, die durch freie Originalradierungen, als auch durch treffliche Platten nach alten Meistern, wie sie letzterer z. B. nach Rembrandt, Amberger, Dürer u. a. unlangst geliefert hat. — Ein neuer Mittelpunkt für alle diese Bestrebungen bildet sich in Berlin seit der Vernichtung H. Koeppings (geb. in Dresden 1818) als Leiter der „Kunst“ an die dortige Akademie. Der virtuose Radierer der „Staalmeesters“ von Rembrandt, des Miniacischen „Christus auf Golgatha“, des reizenden „Avon-Avon“ nach Chardin und derartigen, feingetönten Landschaften nach van Beers, Corot und Jettel hatte in der Beweglichkeit seines bedeutenden Talents alle Eigenschaften für die Entwicklung einer ins volle moderne Kunstleben eingreifenden Schule. Seine Anfänge als Maler, seine Ausbildung durch Walther in Paris und seine ganze Art, die Meister zu interpretieren, lassen ihn besonders geeignet erscheinen für die Begründung eines freien auf Erweiterung der Technik abzielenden Kunstbetriebes. Eine Spezialität als Radierer großer, historisch-romantisch kostümierter Landschaften und Stadtbilder von Heideberg, Meissen, Breslau u. s. w. ist Bernhard Mannfeld.

Die jüngste Erscheinung auf dem Gebiete des Kupferstichs und der Radierung ist der Zusammenstoß der beiden früher zeitweilig getrennten Stimmanten zu dem eigentümlichen Doppelwesen der Stichradierung. Die Künstler, welche diese moderne Technik hervorgebracht haben, sind ihrer Natur nach strenge Zeichner, Graphischelastiker, sie bedienen sich aber nicht des alten Linienstichs, sondern einer freieren und zugleich verfeinerten Stichführung, und bringen auf diese Weise eine Verbindung herbei, welche die Reize des Stiches und der Radierung miteinander verbindet. Sie gehen denselben Weg wie die Meister des Kupferstichs unter den modernen Intagliarben. Der in Berlin gebildete „Verein zur Förderung der Kupferstichkunst“ hat vornehmlich diese Richtung im Auge. — Als das bedeutendste Talent der geachteten Künstlergruppe ist der jüngst verstorbene Karl Stauffer Bern (1857–1891) zu bezeichnen. Er war zunächst Maler und als solcher Schüler von Koppf und W. Hecht an der Münchener Akademie, ward später durch P. Halm in die Radierkunst eingeführt und erzielte mit derselben nicht unbedeutende Erfolge. Nachdem er die ersten größeren Platten, darunter das Bildnis M. Menzels, mit der Nadel gearbeitet, griff er dann zum Stichel und wählte zu diesem Instrument zunächst den fein durchgebildeten Vornarrator seines Meisters, und durch den Weg zu der freien malerischen Behandlung der Gravur.

welchen die ihm nachstrebenden Künstler weiter verfolgen. Wir nennen von diesen E. M. Weyger (geb. 1861), den hochbegabten, durch seine geistreichen, wenn auch freilich nicht selten phantastisch-bizarren Cyklen von Originalradierungen und seine großen Blätter nach Boecklin bekannten Max Klinger (geb. 1857), endlich Cornelia Wagner. Der kühn eingeschlagene Weg hat auf beiden Gebieten der vervielfältigenden Kunst, dem schöpferischen und dem nachbildenden, sich als fruchtbringend erwiesen und es hat allen Anschein, daß auf ihm die höchsten Ziele zu erreichen sind.

4. Schlußbetrachtung.

Die Photographie ist in drei Verwandlungsformen mit den vervielfältigenden Künsten in Wettbewerb getreten. Durch photographische Übertragung des Bildes einerseits auf Stein, andererseits auf eine präparierte über eine Glasplatte gegossene Chromgelatineplatte bedrängte sie als Photolithographie und als Lichtdruck das Flachdruckverfahren der Lithographie. Neben den Hochdruck des Holzschnittes stellte sich, Chemigraphie, Zintographie, Phototypie, Autotypie genannt, die Hochätzung, sowohl als Strich, wie auch, zur Wiedergabe von Tonflächen, als Neg- und Kornhochätzung eines gewöhnlich auf Zint-, aber auch auf Kupferplatten photographisch übertragenen Bildes. Der Tiefdruck des Kupferstiches und der Radierung endlich sieht sich bedroht durch das Verfahren, welches auf Grund ebenfalls photographischer Übertragung des Originals eine das Bild vertieft enthaltende Kupferdruckplatte durch Tiefätzung (für Ton), oder auf galvanischem Wege nach einem gehärteten Gelatinerelief (für Strich), gewinnt; Heliographie, Heliogravure, Photogravure, Lichtkupferstich sind die verschiedenen aber gleichbedeutenden Bezeichnungen dafür. Troßdem brauchen Kupferstich und Radierung ebensowenig an ihrer Zukunft zu verzweifeln, wie Holzschnitt und Lithographie, wenn sie sich der künstlerischen Aufgaben ihrer Technik bewußt bleiben und dieselben in vollem Umfange zu erfüllen trachten.

Am sichersten geschieht dies dadurch, daß der vervielfältigende Künstler anhört, bloß reproduktiv thätig zu sein, und wieder selbstschöpferisch im Sinne der alten Meister wird. Die Wege der künstlerischen Phantasie sind unberechenbar. Sie folgen dem großen Zuge des Geisteslebens der Völker. Aber das technische Vermögen der Künstler ist zu bilden und zu steigern. Wie der Holzschneider die alte zeichnerische Weise hat aufgeben müssen, um sich auf der Höhe der Gegenwart zu erhalten, wie unser ganzes Buchwesen, die xylographische und photographische Illustrationskunst ein reiches, malerisches Gewand angelegt haben: so muß auch die Technik des Kupferstechers durch ihre eigene Kraft den Zugang zu der großen Bahn der Zeit finden. Auf dem Gebiete der Radierung ist dies schon geschehen. Aber auch mit der spröden Grabsticheltechnik läßt sich dasselbe Ziel erreichen. Es braucht nur der Stichel, wie in der Hand eines Gaillard und Stauffer-Bern, wieder zu einem zweiten Pinsel zu werden, der den Empfindungen mit voller Geschmeidigkeit folgt und ihre Blut nicht erkalten läßt, bevor er das Werk vollendet. Die Frage nach der Zukunft des Kupferstiches ist also in erster Linie die Befreiungsfrage seiner Technik. Ist sie gelöst, dann wird auch der Tag kommen, an welchem dem deutschen Volke sein zweiter Dürer erscheint.

einmüthet, Johann 300.
Eichenheit (Eichenheit, Altmühl), Ant.
231 232.
Eichner, Adam 210—211.
Eck, Johann Friedrich v. 250.
Eckhard, Joh. Christ 302. 303.
Ermelo, Johann Xant 248.
Ester, Hr. v. 294.
Eub, Johann u. Paul von 234.

Faber, Johann 212.
Faciuss, Georg Sigmund u. Johann
Gottlieb 263.
Faßbe, Johann Martin 252.
Fald, Jeremias 230—240.
Fadett, Guß Seine Gottl 280.
Felling, Jakob 297—298.
Fens, Peter 281.
Fenster, Georg u. Michael 251.
Fimiquerra, Blas 5.
Finte, S. 301.
Fischer, Johann 234.
Fischer, Ludwig Hans 305.
Flegel, Johann Gottlieb 285.
Flemer, Peter 203. 215—218.
Flobt, Paul 231.
Froberg, Karl Ernst 297.
Frober, Hr. 298.
Froedel, Andre 300.
Frohmeyer, Jakob 231.
Frand, Hans Ulrich 242.
Frand, Hans 95.
Frandt, Gustav 301.
Friedhöf, Johann Joseph 263.
Friedrich, L. 300.
Friedrich, Weckmar 292.
Fries, Hans, v. Freiburg 164.
Frig, Ludw. 230—231.
Fröbel, H. 294.
Fronmel, Karl 300. 301.
Frow, Thom. 262.
Füger, Heinrich Friedrich 276.
Führich, Joseph von 287. 291. 298. 302.
Fürttemberg, Theodor Kaspar, Freiherr
von 250.
Furter, Michael 80.

Gaber, August 285—287.
Gailard, Claude Ferd. 306.
Gauermann, Jakob u. Frig 302.
Gehris, E. 290.
Geiger, Karl 294.
Geiger, Peter Joh. Rep. 294.
Geron, Matthias 178.
Geshner, Salomon 276—278.
Geyer, Konrad 290.
Geyger, C. M. 306.
Giesel, Hr. Fern. 294.
Glafer, Adam 299.
Glefer, Johann Heinrich 234.
Gleditsch, Paul 297.
Gleditsch-Bismarck, Freiherr von 303.
Gleditsch, Albrecht 42—43. 199.
Gleditsch, Nikolaus u. Georg 199.
Glanze, Joh. Gottl. 269.
Gmelin, Wilh. Friedr. 278.
Gosia, Heinrich 231.
Goss 288.
Goldberg, Georg 299.
Goldius, Heinrich 234—236.
Gonsenbach, R. M. v. 297.
Graf, f. ltr's Graf.
Graflein, Konrad 231.
Greuter, Matthäus 232.
Grob, Jakob 305.

Greit, Johann, Pfl. 292.
Gruener, Ludwig 298.
Gubig, Friedr. Wilhelm 283.
Günther, S. 286.
Guttenmundt, Hans 114. 200. 202.
Guttenberg, Johann 68.
Guttenberg, Karl u. Heinrich 296.

Haach, Ludw. 303.
Habelmann, Paul Siegm. 300. 301.
Habenhausen, Seb. 303.
Haderit, Georg Abraham und Johann
Philipp 277—278.
Haide, Johann Gottfried 262.
Haidemann, Elias u. Johann 238.
Haller von Hallerstein, Christian 302.
Halm, Peter 305.
Hamer, Wolfgang 67.
Hammer, Wolf 42.
Hansmann, Hans d. A. 280.
Hannas, Marg. Anton 231.
Hans, Holtschneider 66.
Hartel, Jörg 67.
Hedert, Wilhelm 289. 290. 292. 305.
Heinrich, Holtschneider 66.
Heiß, C. E. 263.
Heiß, Elias Christoph 253.
Hendrichel, Albert 286.
Henneberger, Georg 231.
Heuer, G. 292.
Heubert, J. v. d. 241.
Hildebrandt, C. 280.
Hirsdogel, Augustin 203. 221—225.
Hofel, Blasius 283. 292.
Hoffmann, August 299.
Hoffmann, Wilhelm 234.
Holbein, Ambrosius 147—149.
Holbein, Hans d. J. 72. 81. 84. 86.
128. 143—160. 187. 198. 202.
212. 214. Bildungsengang 143—144.
Holographische Ausführung f. Werke
144—147. Erste Arbeiten für den
Holzschnitt 144. Werke der reifen
Jahre 150. Zücker's Einfluß 151—
152. Andere Beeinflüßer 152—153.
Die Bibel 150—156. Totentanz
156—158. Initialen 158. Einzel-
blätter der Reifejahre 158—159.
In England entstandene Werke
159—160.
Hollar, Wenzel 233. 245—247.
Holzspiel, S. M. 305.
Hombius, Wilhelm 239.
Hopfer, Daniel, Hieronymus u. Name
recht 203. 221—222.
Houten, Richard 262.
Huber, Wolfgang 178.
Hufnagel, Georg 39.
Hübner, J. 292.

Jlle 288.
Joseph von Medenem 51—62.

Jacobs, Johann 293.
Jacob von Straßburg 165—166.
Jacob, Louis 298. 301.
Janniger, Wenzel 219. 226.
Janscha, Laurentz 276.
Janssen, Theodor 297.
Jasper, Viktor 304.
Jegher, Christoph 231.
Jensiden, Paltzhafer 218. 231.
Jörg, Holtschneider 185.
Jörg, Holtschneider 66.

Johann v. Keln, f. Reiter mit dem
Schabracken.
Johann, Holtschneider 66.
Johann, Friedrich 297.
Juch, Ernst 291.
Jüngling, Friedrich 292.

Kachelen, Konrad 61.
Kachenberg u. Certel, Aylagr. Aufsatz
289.
Kager, Johann Mathias 242.
Karger, C. 292.
Kaufmann, Angelica 278.
Kaulbach, W. v. 296.
Kaupey, Johann Reit 263.
Keller, Georg 225.
Keller, Joseph 298.
Kellerthal, Johann 231.
Kilian, Bartholomäus 236—237.
Kilian, Georg Christoph 237.
Kilian, Lucas 235—236.
Kilian, Philipp 236.
Kilian, Philipp Andreas 237.
Kilian, Wolfgang 235—236.
Klinger, Vincenz Georg 263. 301.
Klaus, Johann 301.
Klein, Joh. Adam 302.
Klenzel, Joh. Chr. 270.
Klinger, Marg. 306.
Klincks, Moriz 292.
Klaus (Kale) 295.
Klingling 288.
Knocher, S. 292.
Knoke, Friedr. 298.
Kobal, Franz, Ferd. u. Wilhelm v.
273—274.
Koburger, Anton 76. 80.
Koch, Joh. Ant. 276. 302.
Koepping, A. 305.
Kohlschön, Joh. 299.
Kotbe, Karl Wilhelm 269.
Kraus, Johann Ulrich 238.
Krausfeld, W. 305.
Krell, C. 289.
Kremer, Johann Jakob 250.
Kreyschmar, Eduard 283—284.
Kriehuber, Joseph 281.
Krug, Ludwig 199.
Krüger, Albert 305.
Krüger, Ferd. Ant. 296.
Kuchl, G. 303.
Kugler, Franz 302.
Kühnel, Christ. Friedr. 270.
Kühnel, Melchior u. Matthäus 237—238.
Kuhnbad, Hans von 128.
Kupfermann, Heinrich 140—141.
Kupfenberger, Mathes. 66.
Kupfel, f. Kufel.

Kadenpelder, Johann 193—194.
Kamret, Nicolaus 264.
Kanger, Theodor 300.
Karmessin, Nicol. de. d. J. 254.
Kaufberger, Ferd. 294.
Kautz, Germin 305.
Kautzsch, Hans Sebald 224—225.
227.
Kauf, W. 303.
Kegel, Gottfried 189.
Kensche, Johann Philipp 248.
Kernart, Johann Friedrich 231.
Ken, Hans 164.
Kendall, Friedrich 296.
Kendall, Lucas v. 182. 199. 212—213.
Kenghe, Gottfried 251.

Verzeichnis der Illustrationen.

Im Text.

| | | |
|---|----|----|
| Kr. 1. Gotische Leuchtblattornament. Kupferstich von
Hundert | | |
| „ 2. Beauftragung vom Kaiserlichen Standesrat | 1 | 2 |
| „ 3. Beischung Christi. Kupferstich von J. J. Schenk
von 1416 | 2 | 3 |
| „ 4. Madonna auf der Mondstiel. Kupferstich
nach dem Original | 17 | 18 |
| „ 5. Die große Madonna von Linn. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 19 | 20 |
| „ 6. Thronende Madonna. Kupferstich von J. J. Schenk
G. Z. | 21 | 22 |
| „ 7. Das Zuchthaus. Kupferstich von J. J. Schenk
Hundert G. Z. | 23 | 24 |
| „ 8. Die Madonna von Linn. Kupferstich von J. J. Schenk
G. Z. | 25 | 26 |
| „ 9. Die Anna. Kupferstich von J. J. Schenk
G. Z. | 27 | 28 |
| „ 10. Die Madonna von Linn. Kupferstich von J. J. Schenk
Hundert G. Z. | 29 | 30 |
| „ 11. Gotische Leuchtblattornament. Kupferstich von
Hundert G. Z. | 31 | 32 |
| „ 12. Madonna auf der Mondstiel. Kupferstich von
Martin Schongauer | 33 | 34 |
| „ 13. Kreuztragung. Kupferstich von Martin Schongauer | 35 | 36 |
| „ 14. Madonna im Hofe. Kupferstich von Martin
Schongauer | 37 | 38 |
| „ 15. Johannes auf Patmos. Kupferstich von Martin
Schongauer | 39 | 40 |
| „ 16. Truhen mit Heiligen. Kupferstich von
M. Schongauer | 41 | 42 |
| „ 17. Die vier Evangelisten. Kupferstich von
M. Schongauer | 43 | 44 |
| „ 18. Kreuzabnahme. Kupferstich von Martin Schongauer | 45 | 46 |
| „ 19. Der heil. Georg mit dem Drachen. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 47 | 48 |
| „ 20. Der heil. Lukas. Kupferstich von Martin Schongauer | 49 | 50 |
| „ 21. Die vier Evangelisten. Kupferstich von Martin Schongauer | 51 | 52 |
| „ 22. Die vier Evangelisten. Kupferstich von Martin Schongauer | 53 | 54 |
| „ 23. Die heil. Barbara mit dem Drachen. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 55 | 56 |
| „ 24. Madonna. Kupferstich von Martin Schongauer | 57 | 58 |
| „ 25. Die heil. Barbara mit dem Drachen. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 59 | 60 |
| „ 26. Die heil. Barbara mit dem Drachen. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 61 | 62 |
| „ 27. Die heil. Barbara mit dem Drachen. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 63 | 64 |
| „ 28. Die heil. Barbara mit dem Drachen. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 65 | 66 |
| „ 29. Die heil. Barbara mit dem Drachen. Kupferstich
nach dem Original G. Z. | 67 | 68 |

| | Seite | | Seite |
|---|-------|---|-------|
| 40. Aus der „Utopia“ des Thomas Morus. Holzschnitt von Amb. Holbein | 149 | 97. Signette. Radierung von W. Dietterlein | 232 |
| 41. Der Engel zeigt dem Johannes das himmlische Jerusalem. Holzschnitt von Hans Holbein | 153 | 98. Aufst. von der Leinwand. Radierung von W. Hollar | 233 |
| 42. Pharaos Untergang. Holzschnitt von H. Holbein | 151 | 99. Der Reittrost. Radierung von A. Elshaimer | 242 |
| 43. Jonas vor Ninive. Holzschnitt von H. Holbein | 155 | 100. Schloß Ambras. Radierung von M. Merian | 245 |
| 44. Der Adersmann. Holzschnitt aus H. Holbeins „Totentanz“ | 158 | 101. Der Angler. Radierung von W. Hollar | 247 |
| 45. Eine der tugend Jungfrauen. Holzschnitt von Nikolaus Kneller | 163 | 102. Porträt M. Tinslingers. Kupferstich von J. G. Wollgang | 253 |
| 46. Zuteilung der Heertage. Holzschnitt von Hans Baldung Grien (Auslegung der zehn Gebote) | 168 | 103. Bachthor zum. Radierung von G. Fr. Schmidt | 256 |
| 47. Heiligung des Heertages. Holzschnitt von Hans Baldung Grien (Auslegung der zehn Gebote) | 172 | 104. Le. post. physicien. Kupferstich von J. G. Wille nach Kettler | 259 |
| 48. Vandschaft. Radierung von Albrecht Altdorfer | 175 | 105. Vandschaft. Radierung von H. Jungs | 261 |
| 49. Christus am Kreuz. Holzschnitt von Albrecht Altdorfer | 176 | 106. Aufstehende Gesellschaft. Radierung von D. Chodowiedt zu Baselwies Clementenwerk | 263 |
| 50. Jesus und Kaleb. Holzschnitt von A. Altdorfer | 177 | 107 u. 108. Die Wille von Baselwies Clementenwerk | 267 |
| 51. Die Buße des heil. Christophorus. Kupferstich von V. Cranach d. Ä. | 181 | 109. Berthers Vette. Radierung von D. Chodowiedt | 268 |
| 52. Aufst. Friedrich der Weise, die Madonna anbetend. Holzschnitt von V. Cranach d. Ä. | 183 | 110. Die Rustantenfamilie. Radierung von Chr. W. C. Dietrich | 269 |
| 53. Christus mäht den Jüngern die Ähren. Holzschnitt von V. Cranach d. Ä. | 186 | 111. Die wunderbaren Wunders. Radierung von Chr. W. C. Dietrich | 271 |
| 54. Der Papst läßt sich vom Kaiser den Fuß küssen. Holzschnitt von V. Cranach d. Ä. | 187 | 112. Die Vandschaft mit dem Zichtrahmen. Radierung von Chr. W. C. Dietrich | 272 |
| 55. Salomon II. Kupferstich von Melchior Lorck | 195 | 113. Tierstudien. Radierung von Chr. W. C. Dietrich | 272 |
| 56. Jesus. Holzschnitt von Erhard Schön | 201 | 114. Vandschaft. Radierung von Ferd. Adell | 275 |
| 57. Tatterung im Tempel. Holzschnitt von H. Z. Beham | 203 | 115. Signette. Radierung von Salomon Geßner | 276 |
| 58. Die Zehngebote. Kupferstich von H. Z. Beham | 204 | 116. Vandschaft. Radierung von Salomon Geßner | 277 |
| 59. Hercules und Cacus. Kupferstich von H. Z. Beham | 204 | 117. Signette. Radierung von Salomon Geßner | 278 |
| 60. Saturn. Kupferstich von H. Z. Beham | 205 | 118. Kinderfries. Radierung von Eug. Neurentfer | 279 |
| 61. Penelope. Kupferstich von H. Z. Beham | 205 | 119. Der Mailänder Dom. Holzschnitt v. Fr. W. Gubig | 283 |
| 62. Tannent mit Adler und Genien. Kupferstich von H. Z. Beham | 206 | 120. Friedrichs des Großen Tod, von A. Menzel. Holzschnitt von Ungelmann | 284 |
| 63. Titus Cracrus. Kupferstich von Barthel Beham (Mittelstück) | 207 | 121. Das warte Gott, von V. Richter. Holzschnitt von A. Guber | 285 |
| 64. Schwertträger. Kupferstich von H. Albrecht | 210 | 122. Aus dem Vaterunser, von V. Richter. Holzschnitt von Aug. Guber | 287 |
| 65. Wirt der Schwertträger. Kupferstich von H. Albrecht | 211 | 123. Aus dem Thomas a Kempis von Friedrich Holzschnitt von A. Tietz | 288 |
| 66. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 214 | 124. Illustration von W. Diez zu Schillers Gedicht d. dreißigjähr. Krieges. Holzschnitt von H. Gubig | 289 |
| 67. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 215 | 125. Die Gensende, von C. Schütz. Holzschnitt von Kitzke | 290 |
| 68. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 216 | 126. Illustration von W. Kengel zu Hohenbergs Gedicht „Aus der Schwabensicht.“ Holzschnitt von Albert Rogel | 291 |
| 69. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 217 | 127. Illustration von Paul Thumann zu Thomsons Gedicht „Nach. Holzschnitt von H. Gubig | 293 |
| 70. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 218 | 128. Illustration von V. Grot Johann zu Heines Buch der Lieder. Holzschnitt von C. Krell | 291 |
| 71. Pöbel. Kupferstich von Virgil Solis | 219 | 129. Kindergruppe von L. Anas. Radierung von C. Krellberg | 300 |
| 72. Berlinigung. Radierung von Daniel Hevier | 223 | 130. Meier von D. Zeniers. Radierung von W. Unger | 304 |
| 73. Vandschaft. Radierung von Augustin Fritschvogel | 225 | 131. Amer mit den Zatzpfeisfen. Radierung von M. v. Schwind | 313 |
| 74. Vandschaft. Radierung von H. Z. Kantenrad | 227 | | |
| 75. Der Formschneider. Holzschnitt von Jobst Amman | 228 | | |
| 76. Bibel Illustration. Holzschnitt von Jobst Amman | 229 | | |

Cafeln.

| | Seite | | Seite |
|--|-------|---|-------|
| Der große Viehgeschäft. Kupferstich; niederheimsch Madonna auf der Wandschel. Kupferstich von „Meister mit den Wandschellen“ | 14 | Die Enthauptung Johanns des Tüfers. Kupferstich von Jorabel von Medenem | 52 |
| 67. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 215 | Die Geburt Christi. Kupferstich von A. Tücker | 90 |
| 68. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 216 | Der große Hercules oder die Eiferfucht. Kupferstich von A. Tücker | 98 |
| 69. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 217 | Jesus nimmt Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt von A. Tücker (Marienleben) | 104 |
| 70. Pöbel. Holzschnitt von V. Richter | 218 | Die Apostelstiche Meier. Holzschnitt von A. Tücker | 106 |
| 71. Pöbel. Kupferstich von Virgil Solis | 219 | Mitter, Tod und Zerkel. Kupferstich von A. Tücker | 108 |

Inhalts-Verzeichnis.

| | Seite |
|-------------------|-------|
| Vorwort | V |

Erster Abschnitt.

Die Frühzeit bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

| | |
|---|----|
| 1. Vorstufen und Anfänge | 3 |
| 2. Der Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts | 9 |
| 3. Der Holzschnitt des fünfzehnten Jahrhunderts | 53 |

Zweiter Abschnitt.

Das sechzehnte Jahrhundert.

| | |
|---|-----|
| 1. Allgemeines. Die Werke Albrecht Dürers | 55 |
| 2. Kaiser Maximilian und seine Illustratoren | 116 |
| 3. Hans Holbein der Jüngere | 143 |
| 1. Andere schweizerische, rheinische und süddeutsche Künstler | 160 |
| 5. Der Norden Deutschlands | 179 |
| 6. Der Aufschwung in Nürnberg. — Kleinmeister und Ornamentisten | 197 |
| 7. Die Ausbreitung der Kunst und der Ausgang des Jahrhunderts | 221 |

Dritter Abschnitt.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert.

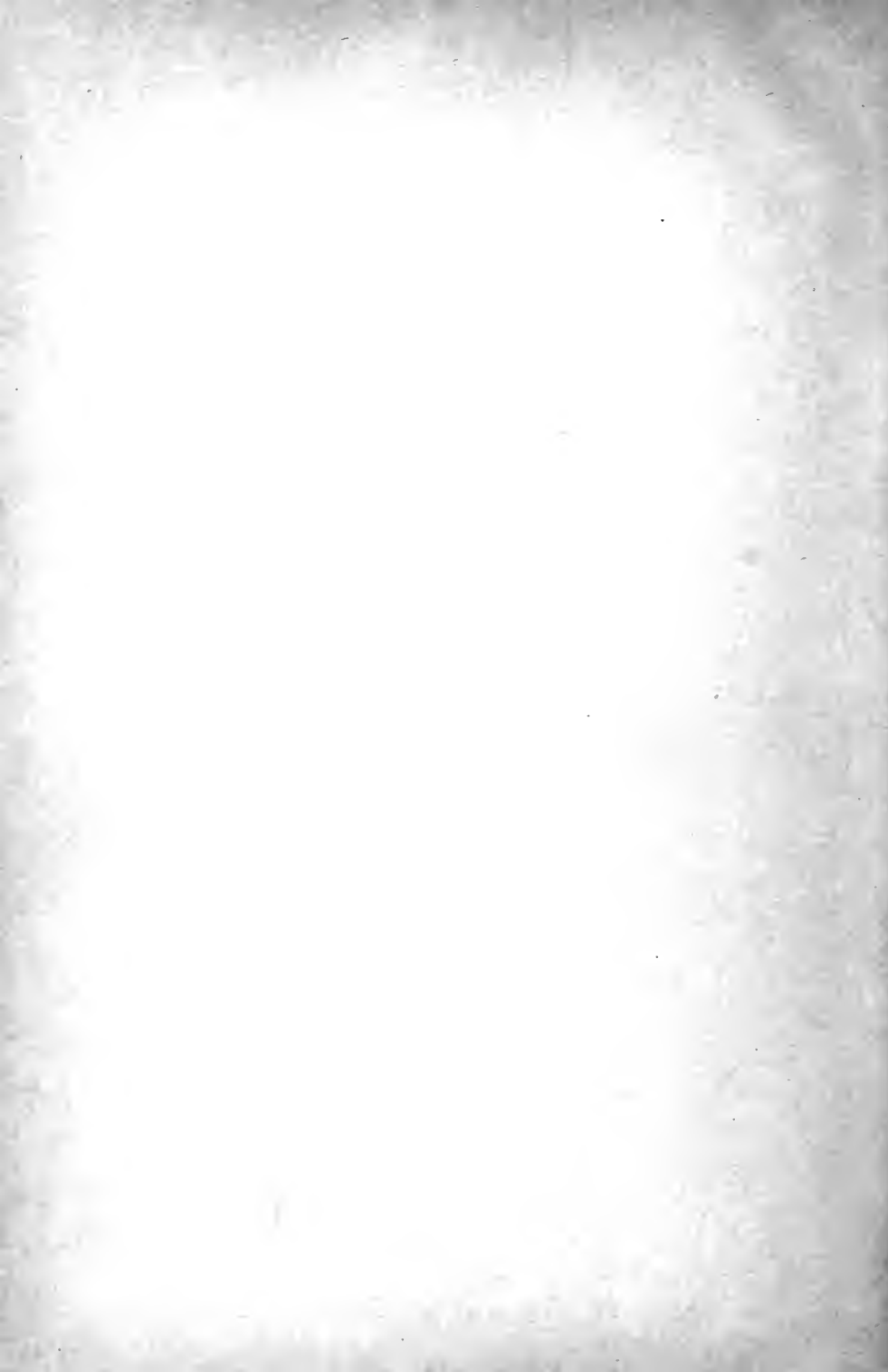
| | |
|---|-----|
| 1. Verfall des Holzschnittes. — Der Kupferstich unter dem vorherrschenden Ein-
flusse der Niederländer | 233 |
| 2. Die Radierung von Elsheimer bis auf Moos | 240 |
| 3. Erfindung und erste Meister der Schabkunst | 248 |
| 1. Die französische und englische Propaganda | 251 |
| 5. Daniel Chodowicki und die übrigen Radierer seiner Zeit | 264 |

Vierter Abschnitt.

Das neunzehnte Jahrhundert.

| | |
|--|-----|
| 1. Allgemeines. — Die Erfindung der Lithographie | 279 |
| 2. Das Wiederaufleben des Holzschnittes | 282 |
| 3. Kupferstich und Radierung | 295 |
| 4. Schlußbetrachtung | 306 |

| | |
|--|-----|
| Namenregister | 307 |
| Verzeichnis der Illustrationen im Text | 311 |
| Verzeichnis der Tafeln | 312 |



University of Illinois at Chicago Library

DUE DATE

100-100

100-100

100-100

100-100

100-100

100-100

100-100

100-100

100-100

